

SZTUKA I KRYTYKA



ART AND CRITICISM

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

nr 3 (114) marzec

2022

SZTUKA I KRYTYKA / ART AND CRITICISM

Komunikat Zarządu

Polskiego Instytutu Studiów nad Sztuką Świata

2022, nr 3 (114) marzec

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 od 1 stycznia 2022 roku płacą 20 zł miesięcznie,
doktoranci, emeryci i renciści 10 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:

Informacje:

Antyk w polskiej sztuce i kulturze artystycznej XIX i XX wieku. Od Franciszka Smuglewicza do Igora Mitoraja – konferencja w Warszawie

III Kongres Towarzystw Naukowych *Społeczny wymiar działalności towarzystw naukowych* – w Gdańsku

Aleksandra Görlich, *A century of connections: historical ties between the Baltic and East Asia regions* – sprawozdanie z konferencji w Kownie

Artykuły:

Beata Biedrońska-Słota, *Gust artystyczny czasów króla Jana III Sobieskiego*

Kevin Barczak, *Architektura Teatru Muzycznego w Gdyni*

Nowe książki

POLSKI INSTYTUT STUDIÓW NAD SZTUKĄ ŚWIATA
KATEDRA HISTORII SZTUKI NOWOCZESNEJ I POZAEUROPEJSKIEJ UMK
STOWARZYSZENIE ARCHITEKTÓW POLSKICH SARP

zapraszają na konferencję

**Antyk w polskiej sztuce i kulturze artystycznej XIX i XX wieku.
Od Franciszka Smuglewicza do Igora Mitoraja**

w dniach 21-23 września 2022 roku
w pawilonie szklanym SARP w Warszawie, ul. Foksal 2

Językami konferencji będą polski i angielski. Zgłoszenia ze streszczeniami prosimy przysyłać na adres: biuro@world-art.pl do 15 czerwca 2022 roku.

Konferencja zostanie poświęcona inspiracjom antykiem greckim, rzymskim, egipskim i bliskowschodnim w sztuce nowoczesnej i współczesnej, relacjom polsko-włoskim, w tym kolonii artystów w Rzymie, związkom między plastyką a literaturą i teatrem, a także badaniom sztuki antycznej i jej kolekcjom.

Program trzydniowej konferencji podzielony zostanie na sesje o zróżnicowanym zakresie merytorycznym. Po każdym referacie, trwającym 20 minut, przewidziany jest czas 10 minut na dyskusję. Także po każdej z sesji przewidziana została dyskusja. Konferencja będzie rejestrowana i emitowana przez Internet, co stworzy warunki uczestnictwa on-line zainteresowanym badaczom. Efektem konferencji będzie tom studiów rocznika „Pamiętnik Sztuk Pięknych”.

W skład Komitetu Naukowego konferencji i publikacji wchodzi: prof. Agnieszka Bender (KUL, PISnSS), dr Małgorzata Geron (UMK, PISnSS) – sekretarz konferencji m.geron@poczta.fm, dr Dorota Gorzelany-Nowak (MNK), prof. Lechosław Lameński (KUL), prof. Jerzy Malinowski (PISnSS) – przewodniczący; prof. Jan Wiktor Sienkiewicz (UMK, PISnSS), prof. Krzysztof Stefański (UŁ), prof. arch. Jerzy Uścińowicz (Politechnika Białostocka, SARP, PISnSS).

Konferencja jest kolejnym elementem rozpoczętego w 2014 roku programu badawczego PISnSS, poświęconego związkom sztuki i kultury polskiej (i środkowo-

wschodnioeuropejskiej) ze światem Morza Śródziemnego w XIX i XX wieku. Dzięki tym związkom polska kultura i sztuka zachowały łączność z kulturą Zachodu. Konferencja [i tom studiów] może ukazać ważne źródła nowoczesnej polskiej tradycji artystycznej.

Program realizował skupiony wokół PISnŚŚ międzynarodowy zespół badawczy, złożony z historyków sztuki, architektów, archeologów, filologów i konserwatorów dzieł sztuki z uniwersytetów i muzeów narodowych.

Efektami działalności zespołu był monumentalny *Korpus dzieł malarskich Henryka Siemiradzkiego*, zrealizowany w latach 2015-2020 w ramach „Narodowego Programu Rozwoju Humanistyki” (moduł „Tradycją 1a”), którego efektem był tom 1-2 - katalog w wersji polskiej i angielskiej, tom 3 – *Głosy o twórczości Siemiradzkiego* (studia, źródła, bibliografia), tom 4 *Warsztat artystyczny Siemiradzkiego* (w oczekiwaniu na druk).

Wśród wielu publikacji PISnŚŚ wyróżniają się książki: Witold Dobrowolski, *Podróż do Włoch Elżbiety Lubomirskiej i Stanisława Kostki Potockiego. Geneza łańcuckiej kolekcji starożytności* (2020), Teresa Grzybkowska, *Kobieta wodzem chwalebnego czynu. Twórczynie pierwszych polskich muzeów i ogrodów filozoficznych* (2018), Maria Nitka, *Twórczość malarzy polskich w papieskim Rzymie* (2014), Beata Kłoczek Di Biasio, *Mitoraj. Dialog sztuki z historią* (2020, wersja ang. 2019).

Przygotowano konferencje i wydano tomy pokonferencyjne, finansowane przez MNiSW /MEiN i MKiDN:

Polscy i rosyjscy artyści i architekci w koloniach artystycznych zagranicą i na emigracji politycznej 1815–1990 (Toruń 2013; druk 2015)

Henryk Siemiradzki i akademizm (Warszawa 2016; druk 2016)

Co znajduje się w obrazach Henryka Siemiradzkiego? (Kraków 2017; druk 2017)

The Henryk Siemiradzki that we do not know (Kraków 2018; druk 2018)

Henryk Siemiradzki and the international artistic milieu in Rome (Rzym 2018; druk 2020)

W pierwszym dniu konferencji odbędzie się promocja tomu z poprzedniej konferencji *Contatti artistici polacco-italiani 1870-1939* w Rzymie w 2021 roku (druk 2021).

Sugestie zakresów tematycznych:

1. Franciszek Smuglewicz – kompozycje o tematyce antycznej - *Sofonisba przyjmuje list i truciznę od męża*, postaci antyczne; Józef Oleszkiewicz – *Antiochos i Stratonika*; tematyka antyczna w „szkole wileńskiej”
2. Początki historii sztuki i krytyki artystycznej: Stanisław Kostka Potocki – *Winkelman polski* (1815), Joseph Saunders – wykłady o sztuce na Uniwersytecie Wileńskim
3. Założenia parkowo-architektoniczne o charakterze sentymentalno-romantycznym około 1800 z budowlami nawiązującymi do dzieł antycznych: Arkadia Heleny Radziwiłłowej proj. Szymona Bogumiła Zuga, Świątynia Sybilli w Puławach proj. Christiana P. Aignera, park Zofiówka pod Humanem Szczęsnego Potockiego, proj. Ludwika Ch. Metzella
4. Antyczne motywy i inspiracje stylistyczne w malarstwie i rzeźbie późnego klasycyzmu w Warszawie – malarz Antoni Brodowski, rzeźbiarze Paweł Maliński, Władysław Tatarkiewicz
5. Budowle o rodowodzie antycznym w architekturze późnego klasycyzmu i historyzmu – kościół w Puławach i kościół św. Aleksandra w Warszawie proj. Ch. P. Aignera, kościół fundacji Raczyńskich w Rogalinie, kościół ewangelicko-reformowany w Wilnie proj. Karola Podczaszyńskiego, Wodozbiór w Ogrodzie Saskim proj. Henryka Marconiego, Teatr Wielki proj. Antonia Corazziego
6. Polska kolonia artystyczna w Rzymie od około 1820, związana z romantyzmem - motywy antycznej architektury rzymskiej – Kanuty Rusiecki
7. Antyczny Rzym w literackiej twórczości Zygmunta Krasińskiego, Józefa Ignacego Kraszewskiego i jej wpływ na malarstwo; związki literacko-artystyczne – Henryk Sienkiewicz i Henryk Siemiradzki, Jan Styka
8. Motywy antyczne, w tym motywy egipskie (Kleopatra) i bliskowschodnie, w akademickiej twórczości malarzy Henryka Siemiradzkiego, Wilhelma Kotarbińskiego, Stefana Bakałowicza i rzeźbiarzy Wiktora Brodzkiego, Piusa Welońskiego
9. Inspiracje antyczne w opinii teoretyków i krytyków sztuki – Henryk Struve
10. Kolekcjonerzy sztuki antycznej – Michał Tyszkiewicz
11. Antyk w twórczości Stanisława Wyspiańskiego i artystów „Młodej Polski”
12. Neoklasycyzm w architekturze początku XX wieku – Hipoteka w Warszawie Henryka J. Gaya; opera w Poznaniu, kamienice w Warszawie, Lwowie i Łodzi
13. Neoklasycyzm – inspiracje rzeźbą grecką – Henryk Glicenstein, Eli Nadelman, inspiracje literackie - Henryk Kuna (*Iridion*); motywy śródziemnomorskie w malarstwie Eugeniusza Zaka, teksty Adolfa Baslera,
14. Nowy klasycyzm – szkoła wileńska – Ludomir Sleńdziński
15. Wzorce antyczne w architekturze XX wieku: Marian Lalewicz – Bank Rolny w Warszawie, Adolf Szyszko-Bohusz – Gmach PKO w Krakowie, Bohdan Pniewski – Gmach Sądów w Warszawie
16. W poszukiwaniu odległych źródeł europejskiej tożsamości – Igor Mitoraj
17. Antyk w kulturze wizualnej XX wieku (film *Faraon*)

Możliwe są wszelkie inne propozycje związane z tematyką konferencji.

Instytut Józefa Piłsudskiego Poświęcony Badaniu Najnowszej Historii Polski, Polskie Towarzystwo Afrykanistyczne, Polskie Towarzystwo Pedagogiczne, Polskie Towarzystwo Technologii i Mediów Edukacyjnych, Towarzystwo Miłośników Języka Polskiego, Polskie Stowarzyszenie Ekonomistów Środowiska i Zasobów Naturalnych, Ostrowieckie Stowarzyszenie Historyczne "Solidarność i Pamięć", Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata, Polski Ośrodek Międzynarodowego Instytut Teatralnego "ITI", Polski Ośrodek Międzynarodowego Stowarzyszenia Teatrów dla Dzieci i Młodzieży ASSITEJ, Towarzystwo Ekonomistów Polskich, Polskie Towarzystwo Psychologii Behawioralnej, Polska Unia Onkologii, Polskie Stowarzyszenie Ludzi Cierpiących na Padaczkę, Polskie Towarzystwo Hepatologiczne, Polskie Towarzystwo Neurofizjologii Klinicznej, Polskie Towarzystwo Neurologiczne, Polskie Towarzystwo Otolaryngologów - Chirurgów Głowy i Szyi, Polskie Towarzystwo Transplantacyjne, Polskie Towarzystwo Badań nad Otyłością, Polskie Towarzystwo Hematologów i Transfuzjologów, Polskie Towarzystwo Magnezologiczne im. prof. Juliana Aleksandrowicza, Polskie Towarzystwo Osteoartrologii, Polskie Towarzystwo Oświaty Zdrowotnej, Polskie Towarzystwo Stwardnienia Rozsianego

Szanowni Państwo,

w imieniu prof. dr hab. Iwony Hofman, Przewodniczącej Rady Towarzystw Naukowych Polskiej Akademii Nauk i prof. dr. hab. inż. Jerzego Błażejowskiego, Prezesa Gdańskiego Towarzystwa Naukowego zapraszam do udziału w III Kongresie Towarzystw Naukowych pod hasłem *Spoleczny wymiar działalności towarzystw naukowych*.

Kongres odbędzie się w Gdańsku w dniach 20-22 października 2022 r. Jego organizatorami są Rada Towarzystw Naukowych przy Prezydium Polskiej Akademii Nauk i Gdańskie Towarzystwo Naukowe.

Celem III Kongresu Towarzystw Naukowych jest dyskusja nad znaczeniem uczestnictwa towarzystw naukowych i stowarzyszeń naukowo-technicznych w kształtowaniu świadomości społecznej oraz nad ich rolą w rozwoju nauki, kultury i gospodarki w wymiarze regionalnym i ponadregionalnym. Przedmiotem refleksji będzie także aktualne miejsce społecznego ruchu naukowego w systemie nauki i państwa.

Zapraszamy ponadto do wzięcia udziału w badaniu, którego celem jest poznanie aktualnego stanu towarzystw naukowych w Polsce. Uprzejmie proszę o wypełnienie załączonego kwestionariusza ankiety i odesłanie go w postaci skanu (pdf) na adres rtn@pan.pl w terminie do 30 czerwca 2022 r.

Materiały w załączeniu.

Z wyrazami szacunku

mgr inż. Tadeusz Majsterkiewicz

Sekretarz Rady Towarzystw Naukowych przy Prezydium PAN

Aleksandra Görlich

A century of connections: historical ties between the Baltic and East Asia regions

W dniach 4–5 marca 2022 roku na Uniwersytecie Witolda Wielkiego (Vytauto Didžiojo universitetas) w Kownie odbyła się konferencja „A century of connections: historical ties between the Baltic and East Asia regions”. Została zorganizowana przez Centrum Studiów Azjatyckich (Centre for Asian Studies) pod auspicjami Uniwersytetu oraz Fundacji Japońskiej (Japan Foundation) z okazji setnej rocznicy nawiązania stosunków między krajami bałtyckimi a Dalekim Wschodem. W 2021 roku przypadało stulecie uznania przez Japonię niepodległości Estonii oraz Łotwy, a w tym roku Litwy. W roku 2023 przypada setna rocznica oficjalnego uznania krajów bałtyckich przez Chiny. Rok 2021 był również trzydziestą rocznicą ponownego nawiązania stosunków dyplomatycznych między krajami bałtyckimi a Dalekim Wschodem po okresie sowieckiej okupacji. Głównym celem organizatorów była refleksja nad minionymi czasami, aż po dzieje najnowsze, która pozwoliłaby umocnić więzi międzykulturowe i pomóc w stabilnej współpracy regionów.

W związku z sytuacją pandemiczną konferencja została zorganizowana w formie hybrydowej; zarówno prelegenci, jak i słuchacze, mogli w niej uczestniczyć bezpośrednio, w salach uniwersytetu kowieńskiego, jak i on-line, na platformie MS Teams. Na tydzień przed obradami Federacja Rosyjska zaatakowała zbrojnie Ukrainę, co spowodowało, że wydarzenie nabrało dodatkowego charakteru solidarności z Ukrainą i wsparcia dla tego kraju, a wystąpienia interpretowano również w kontekście współczesnych konfliktów i współpracy międzynarodowej. W kontekście wydarzeń z minionych wieków my, zgromadzeni badacze, mieliśmy poczucie, że oto na naszych oczach pisze się historia. Do wydarzeń na Ukrainie nawiązywali witający gości organizatorzy i wielu prelegentów.

W imieniu organizatorów wystąpił dr Linas Didvalis, szef Centrum Studiów Azjatyckich, oraz prorektorka ds. komunikacji na Uniwersytecie Witolda



Uczestnicy konferencji

Wielkiego, Vilma Bijeikienė. Podczas swoich mów powitalnych oboje podkreślali, że wartości prezentowane podczas konferencji są bardzo ważne we współczesnym świecie, a zwłaszcza w obecnej sytuacji. Profesorka Bijeikienė zwróciła również uwagę na to, jak bardzo odradzająca się w 1922 roku Litwa potrzebowała wkładu intelektualistów do swojego rozwoju. Zaznaczyła, że i dziś ten wkład oraz wspólne działania są kluczowe dla nas wszystkich. Z gośćmi przywitali się również przedstawiciele środowiska dyplomatycznego. Ambasador Japonii w Litwie, Tetsu Okazaki, przypomniał, że Uniwersytet Witolda Wielkiego był pierwszą uczelnią litewską, która otworzyła studia jazonistyczne. Podkreślił również, że Japonia jest solidarna z Ukrainą oraz społeczeństwami europejskimi. *Chargé d'affaires* Litwy w Korei Południowej, Vilius Samuila, mówił o relacjach litewsko-koreańskich. Przypomniał, że w 1991 roku Korea Południowa była czwartym krajem, z którym Litwa nawiązała stosunki dyplomatyczne i podkreślił, że od tamtej pory stale się one rozwijają. Przedstawiciel Tajwanu w Litwie, Eric Huang, zaznaczył, jak ważna jest obrona demokracji, co w obecnej chwili tak mocno dotyczy Ukrainy.

Po tych wystąpieniach odbył się wykład gościa specjalnego. Ryo Nakai z Uniwersytetu Kitakyushu przedstawił ewolucję badań nad krajami bałtyckimi w Japonii na podstawie publikacji wydawanych w drugiej połowie XX wieku.

Sesje w pierwszym dniu konferencji były poświęcone tematowi relacji z Japonią. Pierwszą z nich rozpoczęła Ene Selart z Uniwersytetu Tartu, przedstawiając temat listów żołnierzy litewskich z frontu wojny rosyjsko-japońskiej 1904–1905, publikowanych w litewskich gazetach. Bardzo ciekawa prezentacja sprowokowała rozmowę o tym, jak trudno było utrzymać szczelność w systemie cenzury Imperium Rosyjskiego, ponieważ do gazet w Estonii dostały się listy mówiące o ciemnych stronach wojny, o strachu na froncie i chęci ucieczki z pola bitwy. Linas Didvalis omówił litewsko-japońskie relacje dyplomatyczne w okresie międzywojennym. Dyskusja po tej prelekcji dotyczyła polityki imperialnej i stosunku do niej w poszczególnych krajach. Z kolei Arvydas Kumpis zaprezentował życie Albinasa Margevičiusa, litewskiego misjonarza salezjańskiego w Japonii, którego działania popularyzujące wiedzę o tym kraju pozwoliły obalić wiele mitów dotyczących tamtejszego życia. W kolejnych sesjach prelegenci poruszali tematy związane ze sztuką. Przedstawicielki Oddziału Krakowskiego Polskiego Instytutu Studiów nad Sztuką Świata zorganizowały panel dotyczący kolekcji i kolekcjonerów polskich sztuki japońskiej do roku 1920. Ewa Kamińska zaprezentowała obecny stan badań nad kolekcjami w Europie Środkowej i Wschodniej, Aleksandra Görlich opowiedziała o osobistej „polityce kulturalnej” Feliksa „Mangghi” Jasieńskiego, która – choć z wykorzystaniem niekonwencjonalnych metod – służyła poszerzaniu świadomości kulturowej w części polskiego społeczeństwa i miała je przygotować na czasy odzyskania niepodległości. Beata Romanowicz poszerzyła wiedzę słuchaczy o informacje na temat pozostałych darczyńców Muzeum Narodowego w Krakowie, których dary współtworzą do dziś zbiory sztuki Dalekiego Wschodu. Podczas dyskusji, która wywiązała się po tych wystąpieniach były m.in. poruszane kwestie pozyskiwania zbiorów sztuki oraz motywacji działania Feliksa Jasieńskiego. Ene Selart zwróciła uwagę na fakt, że w XIX wieku wielu Polaków, w tym Jasieński, studiowało na uniwersytecie w Dorpacie (dziś Tartu). Podczas ostatniej sesji tego dnia poruszono tematy dotyczące sztuki współczesnej. Agnese Haijima z Uniwersytetu Łotwy przedstawiła historyczne tło i obecne relacje łotewsko-japońskie, co korespondowało z jej wystąpieniem na konferencji krakowskiej, współorganizowanej przez Polski

Instytut Studiów nad Sztuką Świata w 2019 roku, gdzie poruszyła temat powiązań kulturowych między oboma krajami. Dyskusja po tej prelekcji dotyczyła przyczyn, dla których wielu Łotyszów znalazło się na wschodnim wybrzeżu Rosji. Niemniej jednak po uzyskaniu niepodległości przez ich ojczyznę większość z nich starała się wrócić na wybrzeże bałtyckie, choć z różnym szczęściem. Aya Kimura zaprezentowała litewskich artystów, których prace znajdują się w japońskich muzeach. Zwróciła przy tym uwagę zgromadzonych na działalność pochodzącego z Kowna Jurgisa Mačiūnasa (1931–1978), współtwórcy ruchu artystycznego Fluxus i autora jego manifestu. Niezwykłym zbiegiem okoliczności w czasie konferencji trwała w Kownie wystawa instalacji jednej z japońskich artystek związanych z Fluxusem, Yoko Ono (ur. 1933). Wystąpienie Krzysztofa Mędrzyckiego dotyczyło relacji ekonomicznych między państwami Grupy Wyszehradzkiej i Japonią oraz – dla porównania – między Wielką Brytanią i Japonią. Dane potwierdziły wniosek, że wymiana towarów i usług jest bardziej dynamiczna w pierwszej grupie, na co wpływ ma przede wszystkim stosunkowo krótki czas współpracy w porównaniu z kontaktami japońsko-angielskimi, trwającymi już blisko dwa stulecia. Sesję zakończyło wystąpienie Seana O'Reilly'ego, który przedstawił film *Persona non grata* jako przykład japońskiego kina bohaterskiego. Film ten oparty jest na faktach z życia konsula Japonii w Litwie, Chiunego Sugihary (1900–1986), który podczas II wojny światowej pomógł uciec z Litwy tysiącom Żydów. W swojej prezentacji O'Reilly pokazał elementy nie do końca zgodne z historią, ale użyteczne dla stworzenia obrazu bohatera, który mógł przemówić do wyobraźni japońskiego widza. Do dyskusji po tej prelekcji włączył się uczestniczący w niej on-line Roger Macy, brytyjski dziennikarz filmowy, który zastanawiał się, czy taka forma przedstawienia Sugihary wynikała z tego, że był on typowym Japończykiem, czy też dlatego, że był osobą niezwykłą jak na japońskie społeczeństwo. Rozmowa dotycząca tego tematu musiała pozostać nierozstrzygnięta ze względu na kończący się czas sesji i pierwszy dzień konferencji.

Dzień drugi, 5 marca, wypełniły sesje poświęcone relacjom z różnymi państwami dalekowschodnimi. Poranną sesję rozpoczął Märt Läänemets,

prezentując postać Alexandra Staëla von Holstein (1877–1937), arystokraty z Estonii, który rozwinął studia nad buddyzmem i m.in. nauczał sanskrytu, języka tybetańskiego oraz historii regionu indyjskiego na uniwersytecie w Pekinie. Wystąpienie Läänemetsa sprowokowało dyskusję dotyczącą możliwości studiowania kultur i języków egzotycznych na uniwersytecie w Dorpacie w XIX wieku. Następnie zabrał głos Laurynas Kudijanovas, który zaprezentował zagadnienie działalności litewskiego konsulatu w Mandżurii. Zwrócił uwagę na trudności, z jakimi borykali się przedstawiciele rządu Litwy w miejscu sprawowania swoich obowiązków dyplomatycznych. Z kolei współczesne relacje litewsko-chińskie scharakteryzował Mantas Macikas, poruszając m.in. problem współczesnego napięcia wokół otwarcia w Wilnie w 2021 roku oficjalnego przedstawicielstwa Tajwanu, co wywołało protest Chin, które uważają ten kraj za integralną część swojego państwa. Dyskusja po prelekcji skupiła się właśnie na tym temacie oraz na polityce Chin wobec Rosji. Do południa odbyła się także sesja tajwańska, podczas której poruszano przede wszystkim współczesne tematy, w tym relacje między krajami bałtyckimi a Chinami i Tajwanem w latach 90. XX wieku, o czym mówił Raigirdas Boruta, czy relacje między Litwą a Tajwanem, które zaprezentował Thomas B. Gold. Z kolei Simona Kumpė przedstawiła statystyczną analizę dotyczącą artykułów publikowanych w litewskich mediach, a dotyczących otwarcia przedstawicielstwa Tajwanu w Litwie i towarzyszącemu temu napięciu w relacjach litewsko-chińskich. W pierwszej z popołudniowych sesji, dotyczącej Korei, wystąpiła Karole Mueller, która przedstawiła zarys swoich badań nad podobieństwami wydarzeń w historii Litwy i Korei w okresie od XIX do XXI wieku. Dyskusja po tej prezentacji dotyczyła potęgi symbolu w sprawowaniu władzy. Kolejne dwa wystąpienia dotyczyły działalności Instytutu Króla Sejonga (KSI), prowadzącego działalność popularyzatorską i stanowiącego dla wielu osób pierwszą możliwość kontaktu z językiem koreańskim i kulturą kraju. Prelekcje te zaprezentowały Lee Juneon oraz Heeijin Kang, podkreślając różnorodność oferowanych kursów, wykładów i warsztatów. Ostatnia sesja konferencji została poświęcona relacjom międzyregionalnym w szerszej perspektywie. David W. Kim przedstawił temat norweskich działań humanitarnych na

terenie Korei podczas wojny koreańskiej (1950–1953), podkreślając ich znaczenie dla społeczeństw poddanych działaniom militarnym oraz dla tworzącej się po wojnie edukacji medycznej i koreańskiej służbie zdrowia. Prelekcja Georgijsa Dunajevsa na temat relacji z podróży lotewskich z przełomu XIX i XX wieku nawiązała częściowo do tematu poruszonego w panelu polsko-japońskim, czyli budowania świadomości dalekich kultur i osławiania ich przez publikacje w gazetach, a przez to wzmacniania więzi międzykulturowych jeszcze przed nawiązaniem oficjalnych stosunków dyplomatycznych. Konstantinas Andrijauskas omówił relacje litewsko-australijskie, które osiągnęły stabilną formę na przełomie XX i XXI wieku, a także „dalekowschodnie czynniki”, mające wpływ na relacje dyplomatyczne z odległym kontynentem.

Organizatorzy krótko podsumowali i zakończyli konferencję, zachęcając do dalszych badań związków krajów bałtyckich z Dalekim Wschodem i do dzielenia się ich wynikami podczas kolejnych spotkań. Choć tegoroczna konferencja odbyła się w warunkach obostrzeń pandemicznych i utrudnionych podróży międzynarodowych wynikających z odwołanych lotów nad Rosją i Ukrainą, to jednak forma hybrydowa okazała się użyteczna, pozwalając dołączyć również gościom, którzy w innym przypadku nie mieliby możliwości obejrzenia interesujących ich prezentacji. Dla uczestniczących zaś w niej na miejscu była to bez wątpienia miła okazja do spotkania się na żywo oraz nawiązania wartościowych kontaktów naukowych.

Beata Biedrońska-Słota

Gust artystyczny czasów króla Jana III Sobieskiego

Powszechnie okres panowania króla Jana III Sobieskiego uważa się za czasy, kiedy gust społeczeństwa pod wpływem gustu dworu królewskiego znajdował inspirację w orientalnych dziełach sztuki. Czy ten paradoks, polegający na naśladowaniu cech sztuki orientu, płynących przede wszystkim z Turcji i Persji, w czasach, kiedy nastąpiło ostateczne rozwiązanie trwającego przez wiele dziesięcioleci konfliktu z Turcją, rzeczywiście zaistniał w tym okresie? W artykule tym spróbuję wyjaśnić to zjawisko, wytłumaczyć jego przyczyny, opierając się na analizie historycznych i następujących za nimi artystycznych przemian.

W badaniach nad sposobami przenikania form artystycznych między kulturami często bardzo słusznie podkreślana jest rola tkanin jako *cross-cultural phenomena*. Zagadnienia te doczekały się już wielu publikacji, a zakres badań nad tym zjawiskiem poszerza się i zyskuje coraz więcej materiałów do analiz¹. Od wczesnego średniowiecza bowiem luksusowe tkaniny jedwabne sprowadzane do Europy ze Wschodu były źródłem inspiracji dla europejskich warsztatów włókienniczych, a zatem także dla europejskich artystów, szczególnie malarzy, tym samym prowokowały powstawanie odrębnych oryginalnych rozwiązań stylistycznych. Wschodnie tkaniny także stały się w Europie synonimami przepychu, określały przynależność do elit zarówno dworskich, jak i kościelnych. Chętnie więc były stosowane zarówno w szatach liturgicznych, jak i w świeckich ubiorach dworskich. Jako przykład można przywołać ubiór cesarza Rudolfa IV,

¹ R. Wittkower, *Allegory and the Migration of Symbols*, London 1987, s. 9-15; O. Grabar, *The Many Gates of Ottoman Art*, w: *10th International Congress of Turkish Art*, Genewa 1999, s. 19-26; U. Rublack, *Dressing up. Cultural identity in Renaissance Europa*, Oxford 2010; A. Contadini, *Sharing a Taste? Material Culture and Intellectual Curiosity around the Mediterranean, from the Eleventh to the Sixteenth Century*, w: *The Renaissance and the Ottoman World*, red. A. Contadini, C. Norton, London 2013, s. 23-61; L. Mackie, *Symbols of Power: Luxury Textiles from Islamic Lands, 7th-21st Century*, New Haven-London 2015; Xinru Liu, *The Silk Road in World History*, Oxford 2010; A. Contadini, *Sharing a Taste? Material Culture and Intellectual Curiosity around the Mediterranean, from the Eleventh to the Sixteenth Century*, w: *The Renaissance and the Ottoman World*, ed. A. Contadini, C. Norton, s. 23-61.

fundatora Uniwersytetu w Wiedniu, nazywanego często Fundatorem lub Założycielem. W 1365 roku został on pochowany w ubiorze z tkaniny zdobionej oryginalnymi ornamentami, w których główny element stanowiły napisy arabskie, sprowadzonej aż z terenów północnej Persji, rządzonej w tym czasie przez Mongołów². Karol de Blois, książę Bretanii, miał między innymi ubiór uszyty około 1364 roku z fragmentów tkaniny o pięknych wzorach wschodniego pochodzenia³. W Gdańsku, w kościele Mariackim, w tym samym mniej więcej czasie, używano do mszy świętych paramentów uszytych z tkanin z napisami arabskimi, pochodzących, jak tkanina szaty Rudolfa IV, z północnej Persji⁴.

Warto więc zauważyć, że dla dziejów powstawania i upowszechniania tkanin artystycznych w Europie charakterystyczne jest to, iż początkowo, kiedy techniki wyrobu tkanin jedwabnych w Europie nie były jeszcze znane, sprowadzano je do Europy z Bliskiego i Środkowego Wschodu⁵. Importy zainicjowały produkcję w warsztatach europejskich, przede wszystkim w działających najwcześniej w Europie na terenie Sycylii, później zaś na terenie północnych Włoch oraz w manufakturach hiszpańskich. Dlatego też wśród bogatych wzorów składających się na wyraz artystyczny średniowiecznych tkanin europejskich można odszukać wiele elementów przejętych ze wschodniego wzornictwa, przekazanych na zasadach dyfuzji i zadomowionych w ciągu wieków w Europie, począwszy od czasów wczesnego średniowiecza. Niekiedy nadawały one dziełom sztuki szczególny rodzaj ekspresji, wносиły elementy egzotyki, potęgowały dekoracyjność, operowały żywymi kontrastowymi zestawami barw.

Pojedyncze przykłady obecności tkanin wschodnich w Polsce można zauważyć w malarstwie średniowiecznym, jak choćby we fragmencie

² M. Ritter, *Kunst mit Botschaft: Der Gold-Side-Stoff für den Ilchan Abu Sa'id von Iran (Grabgewand Rudolfs IV in Wien) – Rekonstruktion, Typus, Representationsmedium*, w: "Beiträge zur islamischen Kunst und Archäologie herausgegeben von der Ernst-Herzfeld-Gesellschaft", Bd. 2, Wiesbaden 2000, s. 105-136.

³ F. Boucher, *Historia mody. Dzieje ubiorów od czasów prehistorycznych do końca XX wieku*, Warszawa 2003, s. 157; L. Monnas, *The cloth of gold of the pourpoint of the Blessed Charles de Blois: a Pannus Tartaricus?* „CIETA Bulletin” 1992, nr 70, s. 117-130.

⁴ B. Biedrońska-Słota, *Tkaniny zdobione napisami arabskimi w szatach liturgicznych pochodzących z kościoła Mariackiego w Gdańsku, przechowywanych w Muzeum Narodowym w Gdańsku*, „Folia Historiae Artium”, Seria Nowa, t. 16, 2018, s.19-34.

⁵ A. Geijer, *A History of Textile Art*, London 1979, passim.

poliptyku augustiańskiego autorstwa Mikołaja Haberschracka, czynnego w latach 1454-1484, który w 1468 roku zawarł umowę na wykonanie retabulum ołtarzowego do kościoła pod wezwaniem św. Katarzyny w Krakowie⁶. W jednej ze scen wyobrażającej Chrystusa przed Kajfaszem tron arcykapłana ozdobiony jest kobiercem, którego fragment w postaci bordiury widoczny jest za postacią Kajfasza⁷. Tkaninę zdobią widoczne na obrazie dwa pasy wypełnione ornamentem geometrycznym, który bardzo bliski jest dekoracji bordiury słynnego kobierca znanego jako kobierzec Marby, datowanego na wiek XIV, przechowywanego w zbiorach Muzeum Narodowego w Sztokholmie⁸. Kobierzec umieszczony w tej scenie spełnia w tym wypadku funkcję oryginalnej ozdoby, podobnie jak kobierce seldżuckie na obrazach włoskiego renesansu⁹.

Bardziej zaskakująca jest obecność w obrazie *Oplakiwane z Chomranic*, datowanym na około 1440 roku, postaci Józefa z Arymatei ubranego w długą szatę o wschodnim kroju z – jak można przypuszczać na podstawie wzoru – bizantyńskiego jedwabiu i w jedwabny turban, spod którego opada na plecy postaci długi czarny warkocz. Wyobrażona w taki sposób postać wyglądem i ubiorem kojarzy się jednoznacznie z przedstawieniami elity mongolskich władców pojawiającymi się na miniaturach, szczególnie powstałych w czasach panowania w Persji dynastii Ilhanidów¹⁰. Kształty turbanów, warkocze oraz ubiory, na które składają się suknie wewnętrzne i nałożone na nie zewnętrzne rozcięte z boków, z krótkimi rękawami, widoczne na miniaturach autorstwa Rashid al-Dina wyobrażających sceny z Historii

⁶ J. Gadomski, *Gotyckie malarstwo tablicowe Małopolski 1420-1470*, Warszawa 1981, s. 67, il. 491.

⁷ B. Biedrońska-Słota, *Turkish carpets in Poland. Their traditional meaning and significance for Polish Art*, w: *14th International Congress of Turkish Art*, Paris 2011, s.175-183.

⁸ C. J. Lamm, *Carpet fragments. The Marby rug and some fragments of carpets found in Egypt*, Uddevalla 1985, kat. 17, il. 17.

⁹ P. Moszczyńska, *Alla turchesca, alla domaschina*. Kobierce orientalne w malarstwie włoskim w latach 1300-1550. Praca magisterska napisana w Instytucie Historii Sztuki Uniwersytetu Gdańskiego w 2014 roku.

¹⁰ Dokładnie omawia te miniatury S. S. Blair, *Compendium of Chronicles Rashid al-Din's Illustrated History of the World*. Nasser D. Khalili Collection of Islamic Art, 27, London 1995, s. 93, 112; *The Legacy of Genghis Khan. Courtly Art and Culture in Western Asia, 1256-1353, catalogue of The Metropolitan Museum of Art*, New York, New Haven and London 2003, fig. 133, cat. 21.

świata, są zdumiewająco podobne do tych z *Oplakiwania*¹¹. Dlaczego małopolski malarz około połowy XV wieku, wzorujący się na obrazach mistrzów włoskich i niderlandzkich, przedstawił postać Józefa w taki sposób?¹² Kształtująca się nowa polityka w ramach Unii polsko-litewskiej, a wraz z nią także sytuacja artystów, spowodowała przenoszenie obyczajów i praktyk z zachodu na wschód. Jednakże „każdy kontakt społeczności ludzkich wywołuje transfer w obie strony”¹³. Postać Józefa z Arymatei w scenie *Oplakiwania z Chomranic* może być właśnie dobitnym przykładem takiego transferu. Wpływ na to mogły mieć zarówno dobrosąsiedzkie w tym czasie stosunki z muzułmanami, jak i kontakty dyplomatyczne Litwy ze Złotą Ordą. Skutkiem więc tych kontaktów wygląd przedstawicieli świata muzułmańskiego na terenach Rzeczypospolitej był znany, a możliwość inspirowania się nim przez autora *Oplakiwania* bardzo prawdopodobna, szczególnie kiedy artysta starał się scharakteryzować w sposób najbardziej trafny poważnego członka Rady Sanhedrynu¹⁴.

Podobne zjawiska dotyczyły też okresu, kiedy w Rzeczypospolitej królowała wyważona, elegancka i doskonała formalnie sztuka renesansu, a gusty fundatorów podążały za formami rozkwitającymi wokół artystycznych elit Florencji i Rzymu.

Okres renesansu, szczególnie za panowania Jagiellonów, to czas rozwoju sztuki przede wszystkim pod wpływem importów włoskich. Dwór królewski, a za nim poszczególni inicjatorzy działań artystycznych starali się sprowadzać artystów z Włoch. Do Krakowa przybyli mistrzowie z Toskanii, dlatego rezydencja królewska uzyskała znakomity kształt architektoniczny, dekorację oraz utrwalone w jej formie treści ideowe. Trzy królewskie fundacje

¹¹ R. Prazniak, *Siena on the Silk Roads: Ambrogio Lorenzetti and the Mongol Global Century, 250-1350*, „Journal of World History”, Vol. 21, No. 2 (June 2010), s. 177-217, fig. 8.

¹² Problem nie został zauważony w dotychczas publikowanych artykułach, por. A. Wyszyńska, *Nikodem zorientalizowany, czyli o potrzebie podjęcia badań kostiumologicznych nad piętnastowiecznym małopolskim malarstwem tablicowym na przykładzie Oplakiwania z Chomranic*; M. Łanuszka, *O kilku ciekawych motywach ikonograficznych w Oplakiwaniu z Chomranic*, w: *Imagines Pictae. Studia nad malarstwem gotyckim w Polsce*, red. W. Walanus, M. Walczak, Kraków 2016, s. 65-76, 77-85.

¹³ D. Kołodziejczyk, *Stosunki dawnej Rzeczypospolitej z Turcją i Tatarami: czy naprawdę byliśmy przedmurzem Europy?* „Praktyka Teoretyczna” 2017, 26, 4, s. 24.

¹⁴ Ewangelia św. Marka 15,1,43.

na wzgórzu wawelskim: zamek, kaplica Zygmuntowska i nagrobek Zygmunta I stały się wzorami dla dalszego rozwoju sztuki renesansowej w całym kraju. Ich liczne naśladownictwa, zwykle bardzo dalekie od doskonałości pierwowzorów, tworzyły kształt sztuki rodzimej. Zarówno fundatorzy, jak i lokalni artyści nie byli w stanie zrozumieć i powtórzyć czystości ich włoskiego stylu ani ich złożonej problematyki artystycznej i ikonograficznej¹⁵. Równolegle na kształt sztuki tego okresu mogły mieć także wpływ formy pochodzące ze sztuki wschodniej, której elementy miały znaczny udział w kształtowaniu lokalnego renesansu.

Należy dodać, że jak wykazują studia nad epoką Jagiellonów, które ujawniają pragmatyczny stosunek członków tej dynastii do relacji z muzułmanami, zwraca uwagę wzajemna znajomość obyczajów, świąt religijnych i kalendarza oraz otwartość na zawieranie sojuszy politycznych i wojskowych¹⁶. Szczególnie kontakty Rzeczypospolitej z osmańską Turcją w tym okresie układały się pomyślnie dla obu sąsiadujących mocarstw. Do zmiany tej polityki nie skłoniły nawet najazdy tatarsko-tureckie, docierające jeszcze w owym czasie do rejonów środkowej Litwy, a nawet Przemyśla i Tarnowa. Na jej zmianę nie wpłynęły też wynikające z niechętnego stosunku do muzułmanów, popularne w XVI wieku w Rzeczypospolitej antytureckie, nieco pogardliwe utwory literackie zwane *turcykami*¹⁷, które ukazywały coraz dobitniej ksenofobiczną niechęć do obcych. Rozejm polsko-turecki zawarty w 1501 roku otworzył długie dziesięciolecia niemal przyjaznych stosunków. W 1533 roku zawarto traktat pokojowy z sułtanem, pierwszy w dziejach nowożytnej Europy traktat pomiędzy państwem chrześcijańskim i muzułmańskim, który przetrwał do początku XVII wieku. O dobrych stosunkach dworów krakowskiego i stambulskiego świadczą różne wzajemne uprzejmości: w 1539 roku Sulejman zaprosił Zygmunta Starego na uroczystość obrzezania synów i ślub córki. Trzy lata później król w liście do Piotra Gamrata, arcybiskupa gnieźnieńskiego, głowy Kościoła w Polsce,

¹⁵ J. K. Ostrowski, *Sztuka w Polsce od renesansu do rokoka*, w: *Polonia. Tesoros y colecciones artísticas. Palacio Real de Madrid*, red. B. Biedrońska-Słota, Madrid 2011, s. 44-63.

¹⁶ D. Kołodziejczyk, op. cit., s. 26.

¹⁷ J. Nosowski, *Polska literatura antyturecka XVI, XVII i XVIII w.*, z. 1-2, Warszawa 1974.

rozważał możliwość zaproszenia sułtana na ślub Zygmunta Augusta z Elżbietą Habsburżanką¹⁸.

Konsekwencją tych zróżnicowanych nastrojów i ocen południowo-wschodnich sąsiadów Rzeczypospolitej i jej mieszkańców było postrzeganie Turcji przez polską szlachtę z jednej strony jako wielkiego, silnego imperium, z którym należy unikać konfliktów, a z drugiej – jako kraju niezwykle interesującego i bogatego, pociągającego ze względu na egzotykę i odrębność kulturową. Zaowocowało to naturalnym wzrostem popularności dzieł sztuki Wschodu oraz społeczną ich akceptacją i znów wzmoгло przenikanie form sztuki islamu do twórczości rodzimej. Zainteresowanie towarami tureckimi w Polsce w okresie renesansu było znaczne. Handel z państwem Osmanów dostarczał bogacącym się wyższym warstwom społecznym w Rzeczypospolitej luksusowych i egzotycznych towarów¹⁹. Na koniec XVI wieku przypada okres wzmożonego napływu kobierców tureckich do Rzeczypospolitej²⁰. Pozyskiwane w ten sposób orientalne tkaniny miały zasadnicze znaczenie dla transmisji cech sztuki tureckiej do repertuaru form sztuki polskiej. Systematycznie też wpływały na zmianę gustów w Rzeczypospolitej, przygotowując recepcję sztuki tureckiej, która nastąpiła kilkadziesiąt lat później, stając się bodźcem do rozwoju nurtu nazwanego później sarmatyzmem. Tkaniny bowiem, ze względu na tradycję, wysoką jakość i uznane walory artystyczne, akceptowane były bez oporów przez szerokie kręgi społeczne. Podkreślić należy, że tkaniny wykonywano w Turcji i Persji z surowców najwyższej klasy: kobierce wiązane były wysokiej jakości wełną lub jedwabiem; makaty jedwabne tkano często z dodatkiem nici złotych i srebrnych. Stanowiły więc grupę efektownych tkanin jedwabnych, aksamitów i brokatów bogato zdobionych.

Przypomnieć tu należy znamienity fakt wyprawienia się do Turcji kasztelana krakowskiego Wawrzyńca Spytki Jordana po kobierce do dekoracji komnat

¹⁸A. Dziubiński, *Stosunki dyplomatyczne polsko-tureckie w latach 1570-1572 w kontekście międzynarodowym*, Wrocław 2005, s. 129-130 i 148; D. Kołodziejczyk, op. cit., s. 25-26.

¹⁹ A. Dziubiński, *Na szlakach Orientu. Handel między Polską a Imperium Osmańskim w XVI-XVIII wieku*, Wrocław 1998, s. 161-165.

²⁰ B. Biedrońska-Słota, *Carpets in Poland. Their Traditional Meaning and Significance for Polish art*, w: *14th International Congress of Turkish Art 2011*, Paris 2013, s. 175-182.

zamku królewskiego w Krakowie z okazji zaślubin króla Zygmunta Augusta z Katarzyną Habsburżanką w 1553 roku. Miał on przywieźć 132 kobierce, którymi nakryto i udekorowano ściany tej części zamku, gdzie nie było arrasów²¹. Stefan Batory (1576-1586) w 1585 roku za pośrednictwem kupców ormiańskich zamówił w Turcji 34 kobierce²². Podobną popularnością cieszyły się tkaniny jedwabne, które napływały do Rzeczypospolitej z Turcji już pod koniec V wieku²³. Dekorowano nimi wnętrza, szyto z nich ubiory. O tym, jak były cenione, świadczą informacje o częstym przekazywaniu ich w spadku lub zapisywaniu jako dary dla kościołów w celu sprawienia z nich szat liturgicznych. Śladami popularności kobierców są ich kolekcje do dziś licznie zachowane w polskich zbiorach muzealnych, a także występujące mniej licznie, ale zdarzające się wyobrażenia w malarstwie²⁴. Informują o tym także zapiski źródłowe, gdzie kobierce wschodnie o różnych wzorach należą do ulubionych elementów wyposażenia domów mieszczańskich, dworów, pałaców²⁵, także kościołów²⁶. Warto wspomnieć o cenie tych tkanin i przytoczyć wiadomość z 1582 roku: „kołdra złotogłowowa, biała bagazją z brzegu podszyta” za 20 zł, czyli w cenie przeciętnej klasy konia wierzchowego²⁷. Do Rzeczypospolitej na różne sposoby dostawały się także ubiory tureckie. W 1549 roku żona Sułtana Sulejmana I, Roksolana, wysłała do króla Zygmunta Augusta: „Aby list nie był pusty, 2 pary spodni z koszulą, z pasem do nich, 6 chustek oraz ręcznik”²⁸, a w 1557 roku poseł króla Zygmunta Augusta pisał, że w czasie

²¹ T. Mańkowski, *Sztuka islamu w Polsce w XVII i XVIII wieku*, Kraków 1935, s. 21-22; *Materiały źródłowe do dziejów kultury i sztuki XVI-XVIII w.*, opr. M. Gębarowicz, *Źródła do dziejów sztuki polskiej*, t. 3, Wrocław-Warszawa-Kraków 1973, s. 102.

²² T. Mańkowski, op. cit., s. 22-23.

²³ Archiwum Narodowe w Krakowie, Regestra thelonei civitas cracoviensis, np. lata 1593-1594, mikrofilm nr 100179.

²⁴ Np. freski imitujące kobierce na ścianach w kamienicy przy Rynku w Tarnowie (Muzeum Okręgowe); por. B. Biedrońska-Słota, *Orient w sztuce polskiej*, Kraków 1992, s. 28, tabl. IV i V; eadem, *Kobierce islamu w polskim malarstwie. Przyczynek do ikonografii tkanin orientalnych*, „Rozprawy Muzeum Narodowego w Krakowie”, t. 1, 1999, s. 111-126.

²⁵ Por. *Regestra skarbcza książąt Ostrogskich w Dubnie spisane w roku 1616*, w: „Rozprawy Komisji Historii Sztuki w Polsce”, t. 6, s. 206-214.

²⁶ Por. *Materiały źródłowe*, op. cit. t. 3, Wrocław-Warszawa-Kraków 1973, s. 300.

²⁷ Cyt. za A. Dziubiński, *Na szlakach Orientu*, op. cit., s. 166.

²⁸ *Katalog dokumentów tureckich. Dokumenty do dziejów Polski i krajów ościennych w latach 1455-1672*, opr. Zygmunt Abrahamowicz, w: *Katalog rękopisów orientalnych ze zbiorów polskich*, t. 1, cz. I, nr 9, Warszawa 1959, 103.

pożegnania „przyniesiono szatę złotogłową spodnią i drugą także złotogłową szeroką na wierzch, przy tym kilka sztuk kamchy”²⁹.

Inną pamiątką po ubiorach *hilatach*, czyli kaftanach szytych z najdroższych tkanin typu *serâser* dla sułtanów i dygnitarzy dworskich najwyższej rangi, ofiarowywanych niekiedy władcom polskim jako „suknie honorowe”, są szaty liturgiczne przerobione z tych ubiorów, zachowane w kościołach³⁰. Ciekawostkę stanowi fakt, że nie były to wyłącznie dyplomatyczne prezenty, lecz także szaty dla posłów, w których zobowiązani byli, zgodnie z obyczajem, stawić się przed obliczem sułtana.

Te wybrane przykłady świadczą o przywożeniu do Polski gotowych ubiorów wschodnich, które mogły być używane w szczególnych okolicznościach dla podkreślenia splendoru, reprezentacyjności i tym samym miały wpływ na kształtowanie gustów³¹. Świadomie czy też nie, systematycznie naśladowano w Rzeczypospolitej kształt tych ubiorów. W porównaniu z przemianami w modzie europejskiej w polskich ubiorach męskich wcześniej zapanował zbytek i przepych, komentowany z pewnym niepokojem już przez współczesnych:

Ubierają się [...] to po włosku, to po hiszpańsku, po brunszwicku, po usarsku dwojako: staro i nowo, po kozacku, po tatarsku, po turecku³².

A bardziej jeszcze niesamowite, gdy ktoś, kto rano nosił kaptur, wieczorem kroczy w tureckiej szacie, w spiczastym kołpaku, w podkutych butach czerwonych lub białych³³.

Wkrótce też ubiory z tkanin wschodnich stały się powszechne, o czym świadczą licznie w inwentarzach wymieniane tureckie suknie, delurki i

²⁹ J. I. Kraszewski, *Podróże i poselstwa polskie do Turcji: a mianowicie: podróż Erazma Otwinowskiego 1557, Jędrzeja Tarnowskiego komornika j. k. m. 1569 i poselstwo Piotra Zborowskiego 1568 przygotowane do druku z rękopismu przez J. I. Kraszewskiego*, Kraków 1860, s. 20.

³⁰ N. Atasoy, *Imperial Ottoman Silks and Velvets*, London 2001, s. 262; M. Piwocka, *A Turkish Hilat at Jasna Góra w: Arma virumque cano*, Kraków 2006, s. 343-350.

³¹ *Materiały źródłowe do dziejów kultury i sztuki XVI-XVIII w.*, op. cit., s. 123-127, m.in. ręczniki tureckie, chusteczki, pasy, 23 koszule i czerwona chorągiew z bawełny.

³² L. Górnicki, *Dworzanin polski*, Wrocław 1954, s. 161-162.

³³ A. Frycz Modrzewski, *O poprawie Rzeczypospolitej*, w: A. Frycz Modrzewski, *Dzieła wszystkie*, t. 1, Warszawa 1953, s. 197.

ferezje, szubki kitajczane, mentliki z muchajeru tureckiego³⁴. W 1576 roku wraz z wyborem na tron polski księcia siedmiogrodzkiego Stefana Batorego oraz z kolejnymi tureckimi podbojami na terenie Bałkanów i historycznych Węgier Polska weszła w bezpośredni kontakt z kulturą wschodnią. Sam król nosił się według mody wschodniej i chętnie portretował się w długiej delii z otwartymi rękawami, zwisającymi wzdłuż linii pleców i wzorzystym żupanie³⁵. Taki typ ubioru szybko się rozpowszechnił. W latach 1623-1624 w podobnym ubiorze, w delii o motywach charakterystycznych dla tureckich tkanin typu *serâser* z początku XVII wieku, posłował od króla Zygmunta III do sułtana Murada IV Krzysztof Zbaraski (1580-1627)³⁶.

Warto zwrócić uwagę na fakt, że – jak notują źródła – już XVI wieku przywożono do Polski z Turcji także „pasy (cingatury) jedwabne lub bawełniano-jedwabne burskie, ankarskie, sakieskie (z Chios) i stambulskie”³⁷. W XVII wieku zaczęto ich używać coraz powszechniej i piękne jedwabne lite pasy stały się zasadniczym elementem polskiego ubioru.

Także ubiory kobiece musiały być wzbogacane elementami pozyskanymi z Turcji. Przez cały bowiem XVI wiek przywożono chusty zwane u nas *machramy*³⁸. Chusty takie dekorowane wzdłuż brzegów haftowanymi motywami kwiatów, zakładane były pod czepce. Na portretach kobiet z XVI i XVII wieku często widoczne są charakterystyczne, ozdobione wzdłuż brzegów motywami kwiatów, długie chusty opadające na ramiona.

Dyfuzja form z krajów Wschodu do Rzeczypospolitej odbywała się stopniowo i systematycznie. Odrębności formalne, ekspresja geometrycznych ornamentów wschodnich powoli kształtowały gust i wpływały na kształt

³⁴ S. Nerowi, J. Wiśłomski, *Inwentarze mieszczańskie z lat 1528-1635 miasta Poznania*, Poznań 1961, s. 772.

³⁵ J. Ostrowski, *Portret w dawnej Polsce*, Wilanów 2019, s. 145.

³⁶ S. Twardowski, *Przeważna legacja, Jaśnie Oświeconego Książęcia Krzysztofa Zbaraskiego[...] od [...] Zygmunta III [...] do [...] cesarza tureckiego Mustafy w roku 1621. Na pięć rozdzielone punktów. Z dodatkiem... stanu pod ten czas, rządów, ceremonij i zwyczajów pogańskich*, Kraków 1633; wyd. krytyczne: Warszawa 2000; B. Biedrońska-Słota, *Orient*, op. cit., Kraków 1992; kat. II/8, il. 66.

³⁷ Cyt. za A. Dziubiński, *Na szlakach Orientu*, op. cit., s. 165.

³⁸ Ibidem.

polskiego rodzimego stylu. Odbyło się to jednak najpełniej w czasach Jana III Sobieskiego, kiedy dominował nurt polskiego sarmatyzmu³⁹.

Sarmatyzm to określenie, które może być przykładem fantastycznej kariery terminu, który przez liczne połączenia i okoliczności przekształcił się w niezwykle sugestywny mit historyczny, wyparty dopiero w XIX wieku, był – krótko mówiąc – ideologią i sposobem działania; mógł więc dotyczyć każdej dziedziny życia. Pojęcie sarmackości kojarzono najczęściej ze szlacheckością, szlacheckim rodowodem, narodem, krwią, animuszem, wreszcie wolnością podkreślona oryginalnym charakterem ubioru. Ponieważ polski ubiór wyglądem przypominał ubiory wschodnie, jak już wspomniano, popularność kontusza próbowano tłumaczyć wschodnim pochodzeniem szlachty jako potomków Sarmatów. W tym wypadku narastający konflikt z Turcją nie przeszkadzał czerpaniu wzorców m.in. z tego właśnie kraju. Już w połowie XVII wieku polskie ubiory o ewidentnie wschodniej genezie uznano całkowicie za rodzime i nawet na ich wzór z polecenia króla Jana III Sobieskiego w Warszawie w 1655 roku przygotowano podobnie skrojone dla posłów tatarskich⁴⁰. Wśród nich był także Dedesz Aga, dla którego przeznaczona była: „Ferezya Aksamitu Łukańskiego (z Lukki) karmazynowa [...] Sobole pod tesz ferezyą [...] Atlasu karmazynowego weneckiego na żupan [...] Aksamitu karmazynowego weneckiego na czapkę [...]”. Spisy wydatków z królewskiej szkatuły przeznaczonych na ubiory są długie i wymieniają bardzo duże sumy⁴¹. W świetle tych dokumentów⁴² uprawdopodobnia się przypuszczenie, że na portrecie namalowanym przez Daniela Schultza przedstawiony został poseł tatarski Dedesz Aga z osobami towarzyszącymi – wszyscy ubrani w żupany i szamerowane ferezje⁴³. Dariusz Kołodziejczyk zwraca uwagę na fakt, że król Jan III Sobieski, inaczej niż poprzednicy,

³⁹ Por. T. Mańkowski, *Genealogia sarmatyzmu*, Warszawa 1946; T. Ulewicz, *Sarmacja. Studium z problematyki słowiańskiej XV i XVI w.*, Kraków 1950; T. Ulewicz, *Sarmacja, zagadnienie sarmatyzmu*, Kraków 2006; B. Biedrońska-Słota, *Sarmatyzm. Sen o potęgę*, Kraków 2010; *passim*.

⁴⁰ Archiwum Główne Akt Dawnych [dalej: AGAD] Archiwum Skarbu Koronnego [dalej: ASK], III Rachunki Nadworne, ks. 5 s. 680, 681, 700a, 701a, 701b, 701c, 701d, 701e, 735.

⁴¹ AGAD, ASK III, ks. 5, s. 699a, s. 705.

⁴² Dokumenty odnalezione i udostępnione mi przez p. Jerzego Gutkowskiego. Za udostępnienie dziękuję.

⁴³ J. Ostrowski, *op. cit.*, Wilanów 2019, s. 277-278.

utrzymywał na Krymie agenta i m.in. zamawiał przez niego ubiory szyte według mody tureckiej⁴⁴.

Niezależnie też od skomplikowanej sytuacji politycznej handel z krajami Wschodu, głównie z Turcją i Persją ciągle był aktualny, a nawet wzrastał⁴⁵. W krótkich okresach konfliktu zbrojnego, kiedy handel bywał utrudniony, obiekty osmańskie nadal napływały do Polski, wtedy jako łupy wojenne.

Zdobyte na polach bitew i sprowadzane do Rzeczypospolitej z Turcji i Persji tkaniny jedwabne, makaty, hafty i kobierce wtedy właśnie stały się najbardziej popularnymi dekoracjami wnętrz pałaców, dworów i dworków, a nawet mieszkań. Zdobywcze wojenne, a razem z nimi także i te nabyte drogą handlu, zyskiwały wyjątkowe znaczenie symboliczne, określające ich niezwykłość, drogocенność przez przywoływanie wachlarza bohaterskich czynów dokonanych przez ich właścicieli⁴⁶. Dotyczyło to przede wszystkim zdobyczy w postaci tkanin i broni.

Po bitwie wiedeńskiej w 1683 roku, glorii króla Jana III, na podstawie wiadomości zawartych w listach do królowej o wziętych łupach, można wysunąć wniosek, że właściwie sztuka Wschodu stała się w Rzeczypospolitej codziennością, co tak naprawdę nie było przesadnym określeniem. Najlepszym źródłem informacji o trofeach wiedeńskich i ich losach jest list króla do królowej Marysienki, w którym polski król Jan III Sobieski z wielkim zaangażowaniem napisał:

Wezyr tak uciekł od wszystkiego, że ledwo na jednym koniu i w jednej sukni. Jam został jego sukcesorem, bo po wielkiej części wszystkie mi się po nim dostały splendory; a to tym trafunkiem, że będąc w obozie w samym przedzie i tuż za wezyrem postępując, przedarł się jeden pokojowy jego i pokazał namioty jego, tak obszerne, jako Warszawa albo Lwów w murach. Mam wszystkie znaki jego wezyrskie, które nad nim noszą; chorągiew

⁴⁴ D. Kołodziejczyk, *Turcja i Tatarzy w życiu i planach politycznych Jana Sobieskiego*, w: *Jan III Sobieski – polski bohater narodowy i zwycięzca spod Wiednia. Historia. Pamięć. Dziedzictwo*, red. B. Dybaś 2017.

⁴⁵ A. Dziubiński, *Na szlakach Orientu*, op. cit.

⁴⁶ A. Appadurai, *Introduction: Commodities and the Politics of Value*, w: *The Social Life of Things: Commodities in Cultural Perspective* (Cambridge: Cambridge University Press, 1986), s. 31.

mahometańską, którą mu dał cesarz jego na wojnę i którą dziśszej jeszcze posłałem do Rzymu Ojcu św. przez Talentego pocztą⁴⁷.

Jak wynika z dalszej części listu, poza przede wszystkim namiotami i słynnymi chorągwiami zdobyto wiele siodeł, pasów diamentowych, siodeł suto rubinami i szmaragdami zdobionych, rzędów, między którymi był diamentowy, sajdaków rubinami i szafirami sadzonych, buńczuków wezyrskich, szkofię z chorągwi samego Mahometa i kaletkę ze złota litego. Król wysłał Marysieńce liczne dary: kołdrę z atlasu białego chińskiego ze złotymi kwiatkami. Do tej kołdry poduszkę do siedzenia na niej, którą haftowała rękami swymi pierwsza żona wezyrska; pokrycie na taboret, na którym wezyr siedział, parę kobierczyków karmazynowych złotem tkanych, „chorągwi mam kilka tak ślicznych, na pasowym złotem tkanych, że nic piękniejszego i bogatszego”⁴⁸. Te znakomite trofea w formie podarków dostawały się do kościołów, ale też zasilaly majątki zwycięzców. Zaistniała więc naturalna potrzeba posiadania jakiejś wiedeńskiej pamiątki, jeśli nie prawdziwej, to przynajmniej mającej z nią związek⁴⁹.

Może dlatego też poza rzeczywistymi łupami, jakim są niewątpliwie m.in. niezwykle kobierzec z motywami *czintamani*, подарowany do kościoła pw. Bożego Ciała w Krakowie, dziś znajdujący się w Muzeum Narodowym w Krakowie⁵⁰ lub najwyższej artystycznej klasy kobierzec perski zwany polskim, подарowany przez króla Jana III do kościoła w Studziannie⁵¹, powstawały ich skromne naśladownictwa. Na przykład w klasztorze wizytek w Krakowie znajduje się kobierczyk haftowany zapewne przez zakonnice w klasztorze dokładnie według wzoru XVII-wiecznego tureckiego kobierca typowego dla grupy kobierców siedmiogrodzkich, popularnych w czasach Sobieskiego⁵². Poza uznaniem ubiorów o wschodnim kroju za ubiory własne,

⁴⁷ J. Sobieski, *Listy do Marysieńki*, opr. L. Kukulski, Warszawa 1970, s. 283-284.

⁴⁸ *Odsiecz wiedeńska 1863. Wystawa jubileuszowa w Zamku Królewskim na Wawelu w trzechsetlecie bitwy*, t. 1, Kraków 1990, s. 76-78.

⁴⁹ A. Appadurai, op. cit., s. 26-31.

⁵⁰ B. Biedrońska-Słota, *Considers on Ottoman çintamani carpet in the National Museum in Krakow*, „HALI”, issue 196, London 2018, s. 108-114.

⁵¹ B. Biedrońska-Słota, *Silk carpet; so-called Polish carpet*, w: *Masterpieces of Persian Art from Polish Collections*, vol. 2, *Essays and Descriptive Catalogue*, ed. Tadeusz Majda, Teheran 2013, kat. 43.

⁵² B. Biedrońska-Słota, *Orient w sztuce polskiej*, op. cit., kat. II/43.



il.1 Opona ze św. Michałem Archaniołem, Pałac arcybiskupi w Poznaniu,
fot. Tomasz Frankowski, Ryszard Gulczyński, Muzeum Diecezjalne w Poznaniu.

podjęciem prób wiązania kobierców na wzór wschodni w polskich manufakturach, czy wiernego odtwarzania haftów powstawały także legendy. Przytoczyć tu należy przykład serii opon z Czacza⁵³, z którymi złączona została tradycja o wykonaniu ich przez niewolników tureckich pojmanyh pod Chocimiem lub Wiedniem. Seria siedmiu tkanin wyobraża czterech Ewangelistów, archaniołów Michała (il. 1) i Gabriela oraz Ostatnią Wieczerzę.

⁵³ Z. Kurzawa, *Opony z Czacza w pałacu arcybiskupim w Poznaniu*, „Studia Muzealne”, z. XV, Poznań 1992, s. 115-125.



il.2 Ornat z kościoła p. w. św. Wojciecha w Kościelcu Proszowickim,
fot. Rafał Kalinowski.

Umieszczono na nich herb Ostoja Łukasza Gajewskiego, a na jednej z nich nawet herby obrazujące całą parantelę fundatora. Te wielkoformatowe hafty, zdaniem monografistki omawianej serii, mogły powstać w drugiej połowie XVII wieku. Są też znakomitą przykładem potrzeby umieszczenia tych tkanin między trofeami wiedeńskimi i przypisania im tradycji tureckiej. Ród zaś Łukasza Gajewskiego, opisany na tkaninach herbami, automatycznie zyskał wartości symboliczne i poprzez taki sposób reprezentacji związany został z bohaterską tradycją, zwycięstwem i odwagą. Co prawda, według tej opowieści, tkaniny te nie pochodziły spod Wiednia, ale przynajmniej

wykonali je tureccy niewolnicy osadzeni po odsieczy Wiednia w majątku w Czaczu.

W kościołach i klasztorach zachowały się ornaty i kapy liturgiczne wykonane z tkanin tureckich najwyższej klasy: kobierczyków, a raczej ozdobnych nakryć na poduszki zwanych *skutari* i brokatów aksamitnych o wielkoraportowych regularnych wzorach o niezwykle walorach artystycznych. Makatę, zapewne zdobyczną, o wzorze wielkich złoto-srebrnych pawich oczu na tle fioletowego aksamitu przerobiono na ornat, który znajduje się w kościele św. Wojciecha w Kościelcu Pińczowskim (il. 2). Z reszty tkaniny zrobiono nakrycie na kielich. Barwa tkaniny, nici metalowe i motywy tworzą niezwykle ekspresyjną kompozycję⁵⁴. Pojedyncze elementy wzoru przywodzą na myśl także półksiężyc, ale raczej kompozycja ta nie ma nic wspólnego z symboliką państwa tureckiego, stanowiła jedynie znakomicie skomponowaną ozdobną tkaninę o geometrycznym wzorze, z której uszyto szatę liturgiczną. Z innej tureckiej tkaniny o wzorze równie wielkich goździków rozłożonych w kształt wachlarzy srebrnych i złotych na ciemnoczerwonym aksamitnym tle uszyto kapę, według tradycji podarowaną przez króla do kościoła w Kętach⁵⁵. Taką samą tradycję ma także kapa w kościele Karmelitów na Piasku w Krakowie, z podobnie komponowanej tkaniny tureckiej⁵⁶. Kilka szat liturgicznych uszyto z kobierczyków *skutari*. Między innymi z takiej tkaniny wykonano pas i kaptur kapy z kościoła Św. Katarzyny w Krakowie (il. 3), ornat z kościoła Św. Macieja w Klwowie (il. 4). W tym przypadku cały ornat uszyto z tkaniny aksamitnej jedwabnej o wzorze wielkich złotych goździków na czerwonym tle, ułożonych sieciowo, a towarzyszy im na dole ornatu i przy wycięciu na szyję pas, który w makatach *skutari* zamyka ich krótsze boki o worze z arkadek wypełnionych sylwetami tulipanów⁵⁷. Wymienione tkaniny są niezwykle dekoracyjne, znakomicie

⁵⁴ B. Biedrońska-Słota, *Orient w sztuce polskiej*, op. cit., kat. I/60, s. 59; eadem, *Distant Neighbour, Close Memories: 600 Years of Turkish-Polish Relations*, ed. Nazan Ölçer, Tadeusz Majda, Istanbul: Sabancı University, Sakıp Sabancı Museum, 2014, kat. 44.

⁵⁵ W. Łuszczkiewicz, *Z wystawy starożytności z czasów Sobieskiego wrażenia i uwagi*, Kraków 1883, s. 63; M. Sokołowski, *Wystawa zabytków z czasów Jana III w r. 1883*; KZS I, cz.1, s. 16, fig. 821; *Odsiecz wiedeńska 1683*, op. cit., kat. 613, il. XXVIII.

⁵⁶ *Odsiecz wiedeńska*, op. cit., kat. 615; T. Majda, *Wojna i pokój. Skarby sztuki tureckiej ze zbiorów polskich od XV do XIX wieku*, Warszawa 2000, kat. 20.

⁵⁷ *Katalog Zabytków Sztuki w Polsce*, t. 4, Miasto Kraków, cz. II, *Kościoły i klasztory*



il.3. Kapa z kościoła p. w. św. Katarzyny w Krakowie



il. 4. Ornat z kościoła p. w. św. Macieja w Kłwowie, fot. Rafał Kalinowski.

skomponowane także pod względem kolorystyki, mogły więc stanowić bardzo dobre źródło inspiracji artystycznych.



il.5. Makata z kościoła św. Stanisława w Żębocinie, fot. Wojewódzki Urząd Ochrony Zabytków.

Należy również zwrócić uwagę na szczególny zabytek – makatę znajdującą się w kościele w Żębocinie (il. 5). Jej część środkową stanowi typowy turecki kobierczyk *skutari* z XVII wieku, w którego polu wyobrażono motyw wielkiego pawiego oka. Wokół kobierczyka biegnie szeroka bordiura, dodana później, około 1700 roku, haftowana w motywy kwiatowe. Na takim tle dodano wykonane w technice haftu okazałe symbole władzy biskupiej w taki sposób, że pawie oko, które też można w tym szczególnym przypadku interpretować

jako turecki półksiężyc, jest tymi symbolami wyodrębnione⁵⁸. Przypuszcza się, że kobierczyk, który zyskał nieco później efektowną oprawę w postaci rodzimego haftu, stanowi trofeum wiedeńskie, a do kościoła mógł dostać się z klasztoru Norbertanów w Hebdowie. Dlatego wolno doszukiwać się tutaj tego szczególnego znaczenia zabytkowych tkanin, które ozdobione wyłącznie dekoracyjnymi ornamentami, w nowym kontekście zmieniły swoje znaczenie. Uzupełnione dodanymi motywami, zmieniły funkcję z utylitarnej, np. ozdoby poduszki, na symboliczną, oznaczającą dominację, zwycięstwo polityczne, a nawet religijne.

Nie dość, że stylistycznie złączono z innymi elementami tkaninę przedstawiającą najbardziej typowe tureckie motywy, o zasadniczej dla Turcji symbolice, to połączono je w formalnej zgodzie z polskimi haftami typowymi dla rodzimej sztuki. Razem powstał symbol w intencji zawierający artystyczne przesłanie o dominacji, zwycięstwie i władzy. Choć to sztuka prowincjonalna, to jednak stanowi zasadnicze ogniwo w formalnym rozwoju sztuki polskiej.

Rzeczpospolita, szczególnie po odsieczy Wiednia, musiała być tak nasycona orientальnymi formami, obficie dekorowana orientальnymi tkaninami, że przybywający do nas z Zachodu Europejczycy ulegali sugestii i postrzegali nawet formy architektury jako orientalne. Nastąpiło więc swoiste zainspirowanie wyobraźni gości na podstawie wiedzy o obecności Orientu w sztuce polskiej. Dla przykładu francuski podróżnik, opat F.de S. pisał po wizycie w Żółkwi w 1688 roku: „kopuły, wzniesione na sposób turecki, pokryte blachą złoconą, na nich chorągiewki z herbami króla”⁵⁹. Tak ocenił wygląd zamku w Żółkwi; dla niego zamek nakryty był kopułami zrobionymi na wzór turecki. Złocene kopuły tak mu się kojarzyły. Taka ocena wyglądu zamku nie stanowi nic innego, jak tylko przykład kulturowego uwarunkowania postrzegania, czyli „Kulturalną konfrontację i sposób

⁵⁸ T. Chrzanowski, M. Kornecki, *Sztuka ziemi krakowskiej*, Kraków 1982, s. 472, il. 303; B. Biedrońska-Słota, *Orient w sztuce polskiej*, op. cit., Kraków 1992, kat. II/40.

⁵⁹ S. Jagodziński (*W namiotach wezyrskich. Komemoracja wojen tureckich w kulturze szlacheckiej*, Wilanów 2020, s. 127) przytacza fragment oryginalnego tekstu oraz cyt. L' Abbé F. de S., *Relation d'un Voyage de Pologne fait dans les années 1688 et 1689*, Paris 1858, s. 29.

reagowania na tę konfrontację przez osoby przynależne do określonej kultury”⁶⁰.

Oczywiście sam król Jan III wystawił sobie wspaniały pałac w Wilanowie w stylu baroku francuskiego, o kształcie stanowiącym formę polskiego dworu podmiejskiego. Jednakże wewnątrz tej siedziby urządzone zostało w stylu iście sarmackim, łącząc dzieła sztuki zachodniej i wschodniej.

Podobnie w ogrodach rozkładano tureckie namioty, ubierano się w tureckie *entari*, z tureckich makat szyto ubiory liturgiczne, tureckimi kobiercami dekorowano wnętrza świeckie i z równą swobodą kościelne i klasztorne.

Sztuka Wschodu, przeważnie o formach geometrycznych lub zgeometryzowanych roślinnych, dekoracyjna, przemawiająca płaskimi dwuwymiarowymi formami, posługująca się kontrastowymi barwami, ekspresyjna w wyrazie, rzadko odwołująca się do przedstawień człowieka, stawała się coraz bardziej wyrazistym źródłem inspiracji. Sztuka rodzima zyskiwała więc nowe konteksty wynikające z rozwiązań formalnych typowych dla sztuki wschodniej.

⁶⁰ Ibidem, s. 128, przyp. 16.

Kevin Barczak

Architektura Teatru Muzycznego w Gdyni

Wśród wielu ważnych obiektów kultury w Gdyni wyjątkowe miejsce zajmuje siedziba Teatru Muzycznego im. Danuty Baduszkowej. Znakomite warunki jeśli chodzi o widoczność oraz akustykę zapewniła przebudowa i rozbudowa gmachu, przeprowadzona w latach 2010–2013 według projektu prof. arch. Józefa Chmiela. Pod względem liczby miejsc przeznaczonych dla publiczności obiekt ten jest największym teatrem muzycznym w Polsce. Podobnie jak wyróżniająca go pod wieloma względami forma architektoniczna, równie ciekawa pozostaje jego historia.

HISTORIA BUDOWY OBIEKTU

Pierwszy obiekt teatralny w Gdyni został wzniesiony przez Niemców w okresie okupacji. Jego widownia mogła pomieścić 500 widzów. Po zakończeniu działań wojennych budynek ten służył jako siedziba kierowanego przez Iwo Galla Teatru Dramatycznego¹. Jak podaje architekt Daniel Olędzki:

[...] w latach 1959–1960 rozbudowano zaplecze i kuluary, zmieniono część wejściową, dokonano wymiany urządzeń instalacyjnych. Lecz zaraz po zakończeniu przebudowy budynek spłonął. Jego niezniszczona część stała się siedzibą Teatru Objazdowego Ziemi Gdańskiej².

Z kolei jak zauważył inż. Jerzy Gumiński: „prawie dziewięć lat trwały dyskusje, czy odbudować stary, spalony teatr, czy zbudować zupełnie nowy, w innym miejscu”³.

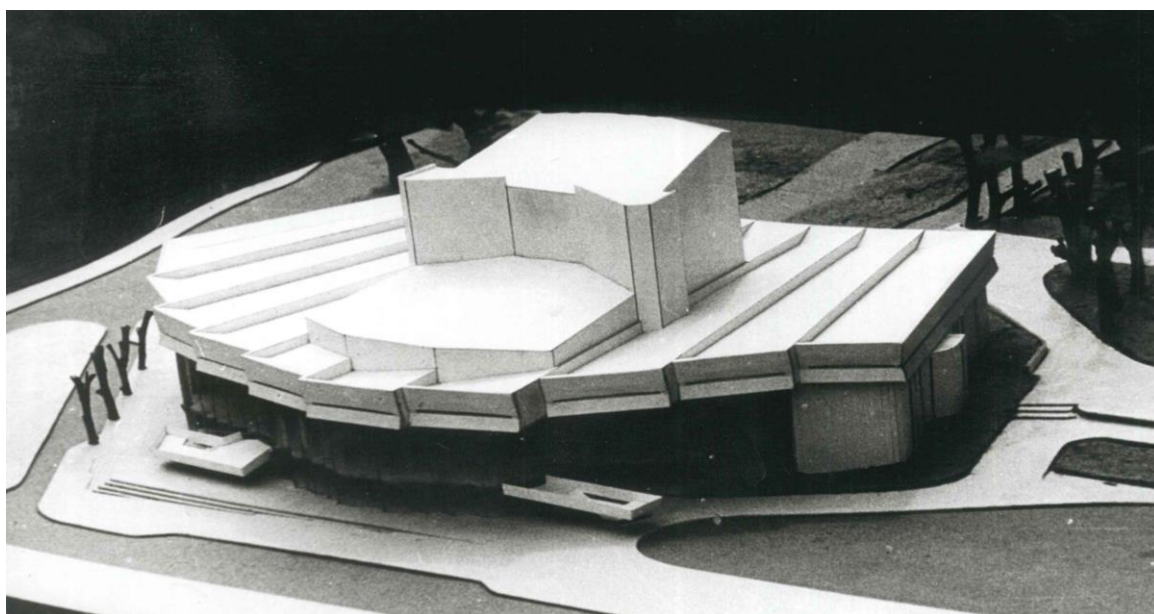
¹ D. Olędzki, *Dwa teatry*, „Architektura” 1974, 5: 100.

² Tamże.

³ J. Gumiński, *Przemijają lata, zostają teatry*, Łódź 2006: 17.

Koncepcja nowej siedziby teatru miała zostać wyłoniona w drodze konkursu architektonicznego. Pierwszy konkurs rozstrzygnięto w roku 1963, jednak nie doprowadził on do wyłonienia laureata, gdyż nie przyznano I nagrody. Wyniki konkursu pozwoliły jednak na ściślejsze określenie programu nowego gmachu, jak również umożliwiły skonfrontowanie rozbieżnych poglądów w kwestii lokalizacji obiektu, który pierwotnie miał stanąć u wylotu ul. Zygmuntowskiej – w obrębie ówczesnej ulicy 22 Lipca oraz Henryka Sienkiewicza, jak również skweru Tadeusza Kościuszki⁴. Jak podaje Daniel Olędzki:

[...] z inicjatywy podjętej w 1969 roku przez ówczesnego przewodniczącego Prezydium Miejskiej Rady Narodowej w Gdyni J. Mariańskiego, w oparciu o opracowania studyjne i analizy możliwości lokalizacji obiektu u podnóża Kamiennej Góry [...] sprawa realizacji teatru stała się ponownie aktualna⁵.



il. 1. Makieta gmachu Teatru Muzycznego w Gdyni

Władze zezwoliły na budowę nowego gmachu, który miał stanąć w miejscu spalonego teatru, jednak w zupełnie nowej formie⁶. Opracowanie projektu teatru powierzono laureatom dwóch II nagród w konkursie SARP: Danielowi

⁴ D. Olędzki, dz. cyt.: 100.

⁵ Tamże.

⁶ J. Gumiński, dz. cyt.: 17.

Olędzkiemu oraz Józefowi Chmielowi⁷. Architektom zlecono opracowanie projektu w dwóch różnych wariantach, a zwycięską koncepcję wyłoniono w roku 1970⁸ (il. 1). Warto zwrócić uwagę, iż projektanci mieli już wówczas znaczące doświadczenie w zakresie projektowania obiektów teatralnych. Józef Chmiel, który w roku 1961 został laureatem I nagrody w ogólnopolskim konkursie SARP na projekt siedziby Teatru Muzycznego i Dramatycznego w Bydgoszczy – obecnie Opery Nova – po wygranym konkursie podjął się realizacji obiektu⁹. Stworzona przez prof. Józefa Chmiela koncepcja polegała na wpisaniu niezwykle skomplikowanego funkcjonalnie organizmu opery w bryłę złożoną z czterech (a w ostatecznej, zrealizowanej wersji – trzech) przenikających się i zróżnicowanych między sobą pod względem średnicy oraz wysokości walców. Ich forma została dodatkowo uwydatniona za pomocą smukłych, prostych lizen o różnej szerokości¹⁰.

Daniel Olędzki również miał niemałe doświadczenie w projektowaniu architektury teatralnej jako współautor zrealizowanego w latach 60. gmachu Teatru Wybrzeże w Gdańsku. Obiekt ten zwraca uwagę dzięki efektownemu, jak na owe czasy, opracowaniu elewacji frontowej. Została ona całkowicie przeszklona, co prowadzi do daleko idącej integracji wnętrza foyer z zewnętrznym otoczeniem. W realizacji tej w sposób bardzo wyraźny uwidoczniły się odwołania do rozwiązań znamienych dla stylu międzynarodowego. Wprowadzenie przeszkleń, umożliwiających swoiste przenikanie się przestrzeni wewnętrznej z zewnętrznym otoczeniem, pozostaje charakterystyczne między innymi dla twórczości Ludwiga Miesa van der Rohe, a w odniesieniu do architektury teatralnej znalazło swe zastosowanie chociażby w gmachu teatru w Gelsenkirchen, którego autorami pozostają: Werner Ruhnaw, Ortwin Rave oraz Max von Hausen¹¹. Koncepcja otwarcia teatralnych wnętrz gdańskiego teatru wynikała zapewne z

⁷ D. Olędzki, dz. cyt.: 100.

⁸ J. Gumiński, dz. cyt.: 17.

⁹ *Teatr Muzyczny w Bydgoszczy*, „Architektura” 1977, 5-6: 12.

¹⁰ K. Barczak, *Gmach bydgoskiej Opery Nova – nieznane oblicze polskiego modernizmu*, „Sztuka i Krytyka” 2021, 10: 17-22.

¹¹ J. Chmiel, *Naukowa analiza programu budynku teatru muzyczno-dramatycznego w Bydgoszczy* (praca doktorska), Politechnika Gdańska, Gdańsk 1965: 109.

wyjątkowego kontekstu architektonicznego, który stanowi historyczną oprawę dla modernistycznej bryły obiektu. Jak zauważa Przemysław Szafer:

[...] wyjątkowe usytuowanie polega na tym, że budynek stanął pomiędzy dwoma reprezentacyjnymi placami Gdańska, a mianowicie Targiem Węglowym i Targiem Drzewnym. W ten sposób znalazł się on akurat na granicy dawnych murów obronnych, co więcej – zabytkowe wnętrza urbanistyczne, na które została otwarta główna fasada teatru, stwarza specjalnie charakterystyczny dla Gdańska klimat architektoniczny¹².

Daniel Olędzki był również autorem przebudowy gmachu Opery i Filharmonii w Gdańsku. W projekcie adaptacji budynku na potrzeby Opery Bałtyckiej do głosu doszła podobna tendencja, polegająca na przeszkleniu elewacji frontowej, za którą mieści się westybul, hall szatniowy oraz foyer. Fasada została dodatkowo wzbogacona silnymi akcentami w postaci ceglanych pylonów, rytmicznie przerywających przeszkloną elewację obiektu¹³.

Realizacja siedziby Teatru Muzycznego w Gdyni od początku napotykała szereg różnego rodzaju komplikacji, jednak jej powodzenie w dużej mierze pozostaje zasługą zarówno projektantów, jak również innych osób, które w znaczącym stopniu wspierały inwestycję. Wśród tego grona miejsce szczególne zajmuje ówczesna dyrektor Teatru Muzycznego, reżyser Danuta Baduszkowa. Wraz z władzami województwa udało jej się zorganizować dyrekcję budowy nowego gmachu¹⁴. Jak wskazuje Jerzy Gumiński, „[...] powstała Dyrekcja Budowy, która samodzielnie zaczęła prowadzić inwestycję bez żadnych pośredników, bez generalnego wykonawcy i bez udziału miejskich służb inwestycyjnych”¹⁵. Decyzja ta, jak się potem okazało niezwykle istotna, pozwoliła na skuteczne ograniczenie zbędnej biurokracji, jak również zredukowanie dodatkowych kosztów inwestycji dzięki wyeliminowaniu pośredników. Umożliwiła ponadto szybkie i skuteczne podejmowanie decyzji oraz sprawne zarządzanie budową. Projekt gmachu Teatru Miejskiego, gdyż taką nazwę postulowały władze Gdyni, został

¹² T. P. Szafer, *Nowa architektura polska. Diariusz lat 1966-1970*, Warszawa 1972: 111.

¹³ Tegoż, *Nowa architektura polska. Diariusz lat 1976-1980*, Arkady, Warszawa 1981: 159.

¹⁴ D. Olędzki, dz. cyt.: 100.

¹⁵ Tamże.

przygotowany w połowie grudnia 1970 roku. Nie uwzględniał on jednak szeregu niezwykle istotnych czynników, pozwalających na prawidłowe funkcjonowanie oraz użytkowanie obiektu, który z założenia służyć miał potrzebom teatru muzycznego. Prace projektowe w zakresie rozwiązania funkcjonalnego teatru musiały być prowadzone niemal od początku. Warto jednak zaznaczyć, iż zaproponowana przez architektów forma obiektu w aspekcie wartości kompozycyjnych, jak również samego wkomponowania bryły budynku w krajobraz – u podnóża Kamiennej Góry, została oceniona bardzo wysoko, zarówno przez powołanych do zaopiniowania projektu ekspertów, jak i dyrekcję teatru. Wysoko oceniony projekt pozostawał jednak wyłącznie w sferze opracowania formalnego bryły budynku. Konieczne było przygotowanie projektu realizacyjnego nowego gmachu¹⁶. Kuriozalną sytuację, w jakiej znalazła się wówczas niniejsza inwestycja, bardzo trafnie ilustruje relacja inż. Jerzego Gumińskiego, który również brał udział w pracach projektowych oraz realizacyjnych. W swojej publikacji *Przemijają lata, zostają teatry*, podał:

[...] w tragicznym grudniu 1970 roku podjęliśmy z dyrektorem Danutą Baduszkową decyzję: nie bacząc, że projekt jest do wyrzucenia, doprowadzimy do jego przyjęcia, oczywiście z uwagami. Przyjmiemy go w takiej formie, która pozwoli na rozpoczęcie budowy, a potem zrealizujemy naszą wizję. Zdawaliśmy sobie sprawę, że jeżeli nie wykorzystamy tych możliwości rozpoczęcia budowy, mogą one się nigdy nie powtórzyć. [...] Projekt został ostatecznie zatwierdzony bez specjalnych dyskusji¹⁷.

Nie bez znaczenia pozostaje w tym przypadku kontekst historyczny tego okresu. Tło decyzji podejmowanych przez władze wojewódzkie w aspekcie projektu teatru muzycznego stanowiły rozgrywające się wówczas na Wybrzeżu tzw. wydarzenia grudniowe. Zdaniem Jerzego Gumińskiego, wydarzenia te wpłynęły pośrednio na tak szybkie przyjęcie projektu,

¹⁶ J. Gumiński, dz. cyt.: 17-18.

¹⁷ Tamże: 18.

ponieważ oponenti z różnych ważnych instytucji nie dotarli do Gdyni, by zabrać głos w niniejszej sprawie¹⁸.

Pomimo uzyskania dokumentów, pozwalających na rozpoczęcie budowy teatru, jego realizacja nie była możliwa z powodu braku projektu, uwzględniającego potrzeby obiektu w zakresie technologii scenicznej. Jedyne przedsiębiorstwo w kraju, zajmujące się przygotowywaniem tego rodzaju opracowań, mieszczące się w Warszawie, zaproponowało opracowanie niezbędnej dokumentacji za cztery lata. Problemowi temu sprostał inż. Jerzy Gumiński, który zorganizował własny zespół, złożony ze specjalistów zajmujących się poszczególnymi aspektami technologii scenicznej. Powołanie zespołu specjalistów, połączone z wysiłkami projektantów gmachu: Daniela Olędzkiego i Józefa Chmiela, pozwoliło na rozpoczęcie budowy w 1971 roku. W przygotowywaniu projektu Teatru Muzycznego w Gdyni oprócz architektów współpracowało szereg wybitnych postaci, które wraz z inż. Jerzym Gumińskim zajęły się projektowaniem nowoczesnej i zaawansowanej technologii scenicznej. Warto w tym miejscu wymienić chociażby dr. inż. Witolda Straszewicza, jednego z najbardziej uznanych i cenionych projektantów akustyki w kraju. Jego badania prowadzone w Katedrze Elektroakustyki Politechniki Warszawskiej, wsparte ogromnym doświadczeniem, pozwoliły na uzyskanie znakomitej akustyki m.in. w Teatrze Wielkim w Łodzi, Operze Nova oraz Filharmonii Pomorskiej w Bydgoszczy. W zespole tym znaleźli się również tacy specjaliści, jak inż. Wilhelm Staszewski – mechanik z największym w Polsce doświadczeniem teatralnym oraz inż. Wiesław Kinderman, pełniący wówczas obowiązki dyrektora technicznego Teatru Wielkiego w Łodzi¹⁹.

W roku 1971 rozpoczęły się prace przygotowawcze do budowy obiektu. Pierwszym krokiem w tej kwestii było uruchomienie na placu, który sąsiedował z przeznaczonym pod nową inwestycję, prefabrykacji materiałów żelbetowych, z których wznoszony był gmach teatru. Pomimo decyzji nakazującej odbudowę spalonego teatru projektanci obiektu zdecydowali o konieczności wysadzenia za pomocą materiałów wybuchowych konstrukcji

¹⁸ Tamże.

¹⁹ Tamże.

zniszczonego budynku oraz jego całkowitej rozbiórki. Właściwe prace budowlane rozpoczęły się w roku 1972. Realizacja gdyńskiego teatru, podobnie jak budowa opery bydgoskiej, niejednokrotnie napotykała na różnego rodzaju problemy, związane głównie z jej finansowaniem. Walkę o ostateczny kształt swej siedziby Teatr Muzyczny zawdzięcza przede wszystkim wieloletnim staraniom Danuty Baduszkowej, pełniącej wówczas funkcję dyrektora teatru. Jej oddanie oraz daleko idące zaangażowanie w dużej mierze przyczyniły się do ukończenia inwestycji, choć jej samej nie było dane doczekać tego momentu. W uznaniu zasług Danuty Baduszkowej (Stryj 1919 – Gdynia 1978) Teatr Muzyczny w Gdyni nazwano jej imieniem²⁰.

Indywidualna forma architektoniczna, skutecznie wyróżniająca obiekt spośród innych tego rodzaju realizacji, pozostawała na tyle interesująca, że w roku 1972 władze zdecydowały o budowie teatru w Kielcach, który miał zostać wzniesiony na podstawie projektu oraz dokumentacji gdyńskiego teatru. Kontrowersyjna pod wieloma względami koncepcja realizacji obiektu, mającego służyć teatrowi dramatycznemu, na podstawie projektu opracowanego na potrzeby teatru muzycznego (zaopatrzonego w fosę orkiestrową, salę baletową oraz inne pomieszczenia, znamienne dla teatru muzycznego), wymagała dostosowania do warunków lokalizacji oraz przyszłych funkcji. Adaptacji projektu na potrzeby teatru w Kielcach podjął się architekt Daniel Olędzki²¹.

Warto zwrócić uwagę, iż gmach gdyńskiego teatru został zaprojektowany w taki sposób, by w jak najszerszym stopniu uwzględnić potrzeby inscenizacyjne oraz repertuarowe teatru muzycznego. Techniczne oraz funkcjonalne możliwości obiektu pozwalają na realizację spektakli, począwszy od komedii muzycznej, poprzez musicale, operetki, a skończywszy na dziełach operowych²². Jak podaje Jerzy Gumiński:

[...] nasz zespół zaprojektował gmach Teatru Muzycznego w Gdyni, uwzględniając absolutnie wszystkie wymagania nowoczesnego teatru muzycznego i wszystkie cenne uwagi zgłaszane przez dyrektora Danutę

²⁰ Tamże: 20.

²¹ Tamże: 26.

²² Tamże.

Baduszkową. Po wybudowaniu, z zewnątrz, gmach był podobny do tego z zatwierdzonego projektu, ale znacznie od niego większy i wyższy²³.

Rozbieżności w skali, zdaniem autorów projektu były konieczne, aby gmach w stopniu właściwym spełniać mógł swoje funkcje. W wydanej w 2006 roku publikacji Jerzy Gumiński stwierdził, iż:

[...] po trzydziestu pięciu latach jeszcze raz się okazało, że zlekceważenie zatwierdzonego projektu i zbudowanie teatru prawie dwukrotnie większego niż pierwotnie planowano było słuszne, choć na dzisiejsze potrzeby jest i tak za mały²⁴.

W 2009 roku podjęto decyzję o konieczności rozbudowy siedziby Teatru Muzycznego w Gdyni. Opracowanie koncepcji architektonicznej powierzono prof. Józefowi Chmielowi, który kierował wówczas Autorską Pracownią Architektoniczną Teatr. Projekt rozbudowy przewidywał przede wszystkim powiększenie widowni dużej sali celem zwiększenia liczby miejsc z 693 do 1070. Zakładał ponadto realizację Nowej Sceny wraz z widownią, przeznaczoną dla 300 widzów, jak również realizację nowego foyer dużej sali, hallu szatniowego oraz bufetu²⁵. Harmonogram prac w zakresie przebudowy oraz rozbudowy zakładał trzy etapy. W pierwszym (od października 2010 do czerwca 2011) w miejscu dawnej Sali Kameralnej powstała sala, zwana Nową Sceną, z regulowaną liczbą miejsc na widowni oraz oddzielnym foyer. Drugi etap (od lipca 2011 do marca 2012) objął centralną część teatru, czyli największą z sal wraz z lewym skrzydłem, w którym powstała Sala Kameralna. W trzecim etapie wybudowany został nowy dach nad widownią Dużej Sali, wykończona została elewacja obiektu, jak również zagospodarowano teren wokół gmachu²⁶.

²³ Tamże.

²⁴ Tamże.

²⁵ Autorska Pracownia Architektoniczna Józefa Chmiela, *Teatr Muzyczny im. Danuty Baduszkowej w Gdyni – rozbudowa*, <http://www.zapa-architekci.pl/index.php/content/7-chmiel/91-teatr-muzyczny-gdynia-rozbudowa> [dostęp: 20.07.2020]

²⁶ *Teatr Muzyczny w Gdyni będzie większy*, <https://www.muratorplus.pl/inwestycje/inwestycje-publiczne/teatr-muzyczny-w-gdyni-będzie-wiekszy-aa-L3cg-LcQ2-JfaR.html> [dostęp: 27.02.2022]

ANALIZA FORMY ARCHITEKTONICZNEJ

Do najważniejszych czynników w procesie poszukiwania najbardziej odpowiedniej formy architektonicznej dla takiego obiektu, jak teatr należą bez wątpienia lokalizacja oraz kontekst otoczenia. Niewątpliwymi zaletami usytuowania gmachu teatru u podnóża Kamiennej Góry pozostają przede wszystkim wyjątkowe walory krajobrazowe, wynikające z bliskiego sąsiedztwa parku założonego na stokach góry, przestrzennego powiązania przeznaczonego pod obiekt placu z Bulwarem Nadmorskim, a także – co bardzo istotne – oderwanie od sztywnego układu prostokątnych parceli, które dominują w urbanistyce gdyńskiego śródmieścia²⁷. Jak wskazywał Daniel Olędzki, istotna pozostawała także „możliwość zaprojektowania teatru bez konieczności przesądzania o przestrzennym ukształtowaniu Forum Morskiego”²⁸.



il. 2. Widok obiektu wraz z otaczającym go krajobrazem

²⁷ D. Olędzki, dz. cyt.: 100.

²⁸ Tamże.



il. 3. Widok reprezentacyjnej elewacji gmachu od strony południowej

Pierwotny projekt siedziby Teatru Muzycznego w Gdyni (zrealizowany w roku 1979) wyróżniała przede wszystkim unikatowa forma architektoniczna, która w szerokim zakresie uwzględniała wyjątkowe walory otaczającego krajobrazu (il. 2). Zaproponowaną przez architektów Daniela Olędzkiego i Józefa Chmiela koncepcję charakteryzowało uskokowe zestawienie ze sobą żelbetowych elementów, tworzących unikatową kompozycję w formie wachlarza²⁹. Elewacji frontowej (od strony południowej i południowo-zachodniej), stanowiącej rodzaj przeszklonej kurtyny odgradzającej foyer od nadmorskiego bulwaru oraz pobliskiego skweru, nadano nieregularną formę (il. 3). Z kolei od strony wschodniej, północnej oraz północno-zachodniej – w części mieszczącej administrację oraz zaplecze teatru – elewacja gmachu operowała łagodną, falistą linią (il. 4). Zabieg ten w pewien symboliczny sposób odwoływał się do wyjątkowego sąsiedztwa w postaci morskiego brzegu. W rezultacie stworzono kompozycję o charakterze organicznym w bardzo rzeźbiarskiej postaci. Owa organiczność oraz rzeźbiarskość cechuje

²⁹ A. Cymer, *Architektura w Polsce 1945-1989*, Warszawa 2018: 315.



il. 4. Fragment elewacji wschodniej (widoczna dominanta w postaci wieży sznurowni, która została pokryta płytkami odbijającymi światło słoneczne)



il. 5. Widok elewacji południowej wraz z charakterystycznymi balkonami dla publiczności

również inne, nie mniej istotne dzieło w twórczym dorobku Józefa Chmiela – usytuowany w malowniczym zakolu rzeki Brdy gmach bydgoskiej Opery Nova³⁰.

Wprowadzone w siedzibie gdyńskiego teatru betonowe balkony, przypominające rufy statku, stanowiły czytelne odwołanie do portowego charakteru miasta, jak również do form obecnych w realizacjach zaliczanych do tzw. nurtu okrętowego, który był obecny w gdyńskiej architekturze okresu wczesnego modernizmu. Styl okrętowy, zwany także stylem opływowym, stanowi późną odmianę funkcjonalizmu, pozostając jednocześnie szczytowym osiągnięciem estetyki funkcjonalistycznej³¹. Balkony czy raczej obszerne tarasy, zlokalizowane od strony reprezentacyjnej, przeszklonej elewacji południowej, stanowiły zadaszenia nad wejściami dla publiczności (il. 5). Pozostałe balkony, w całości wykonane z betonu, stanowią plastyczne uzupełnienie elewacji północnej oraz północno-zachodniej (w części mieszczącej zaplecze teatru)³² (il. 6).



il. 6. Widok elewacji od strony północnej i północno-zachodniej (zaplecze teatru)

³⁰ *With an eye to the landscape*, „Poland. Illustrated Magazine” 1967, 2: 38.

³¹ A. J. Koseski, *Gdynia i Zakopane – „styl zakopiański”, modernizm, funkcjonalizm. Podobieństwa i różnice*, „Kwartalnik Architektury i Urbanistyki” 2016, 2: 76.

³² Opis sporządzony na podstawie oględzin oraz dokumentacji fotograficznej, przygotowanej przez autora.

Szerokie wykorzystanie betonu w procesie kształtowania architektonicznej bryły mogłoby sugerować inspirację stylistyką brutalistyczną, należy jednak zaznaczyć, że przeszklenie znacznej powierzchni elewacji frontowej teatru nadało całej strukturze wrażenie lekkości, skutecznie łagodząc pierwotną surowość materiału. Swoista ekspresyjność bryły oraz jej rzeźbiarskość pozwoliły na harmonijne wkomponowanie obiektu w naturalny krajobraz, zważywszy na wyjątkowe jego walory: sąsiedztwo parku założonego na zboczach Kamiennej Góry oraz bliskość morza. Zastosowanie bryły ukształtowanej uskokowo pozwoliło również na zdecydowanie bardziej korzystne powiązanie przestrzenne wieży sznurowni z całością kompozycji. Wieży, stanowiącej dominantę okazałego gmachu, nadano unikatową formę. Z zewnątrz została ona pokryta płytkami ceramicznymi, które odbijały światło słoneczne³³ (widoczne na il. 4).

Warto zwrócić uwagę, iż gmach Teatru Muzycznego w Gdyni znacząco wyróżniał się na tle architektury miasta. Jak wskazał Przemysław Szafer:

[...] projektanci nowego gmachu [...] powiązali go w sposób możliwie naturalny z lesistymi stokami, a równocześnie zadbali, aby prezentował się godnie od strony Forum Morskiego. Stanęli też przed problemem, gdzie skierowany ma być fronton teatru: ku ul. Świętojańskiej, Forum czy ku morzu? Autorzy zdecydowali się połączyć te warianty, projektując przestronne foyer, opasujące widownię z trzech stron. Ta „wież wielkiego kuluaru z otoczeniem” podkreślona została przez to, iż całe foyer stanowi właściwie jedno półkolistе okno o długości ponad stu i wysokości dziesięciu metrów. W ten sposób okalający teatr plener przenika niejako do jego wnętrza, a z foyer roztacza się widok na otoczenie³⁴.

Rzeźbiarski efekt, widoczny w nieregularnej bryle obiektu, osiągnięty został poprzez wykorzystanie żelbetowych płyt, stanowiących rodzaj plastycznego uzupełnienia przeszklonych elewacji³⁵.

³³ Opis sporządzony na podstawie archiwalnych fotografii, udostępnionych autorowi przez Panią Małgorzatę Chmiel.

³⁴ T. P. Szafer, *Nowa architektura polska. Diariusz lat 1976-1980...*, dz. cyt.: 159.

³⁵ A. Cymer, dz. cyt.: 315.



il. 7. Widok ogólny rozbudowanego obiektu

Architektoniczna forma obiektu znacząco wyróżniała się spośród otaczającej ją zabudowy. Sąsiedztwo siedziby teatru stanowiła przede wszystkim zwarta, wczesnomodernistyczna zabudowa mieszkalna, w której dostrzec można swoistą dominację nurtu geometryczno-racjonalistycznego, jak również wspomnianego wcześniej stylu okrętowego. Jedynym obiektem, który mógł wówczas w pewien sposób korespondować z oryginalną i odważną koncepcją architektoniczną teatru był gmach Akwarium Gdyńskiego. Jedną z najbardziej charakterystycznych części całej kompozycji – przeszklona rotunda zwrócona ku morzu – w podobny sposób, co foyer teatru, otwiera się na wyjątkowe otoczenie³⁶.

Nowa koncepcja bryły teatru, zrealizowana w wyniku rozbudowy trwającej w latach 2010–2013, według projektu prof. arch. Józefa Chmiela, pozostaje bardziej statyczna i monumentalna. Linie utrzymanej w tonacji bieli elewacji frontowej obiektu wyznacza łagodny kontur, łamany za pomocą kątów rozwartych (il. 7). Elewacje, również w tym przypadku zostały otwarte na otaczający krajobraz, dzięki zastosowaniu przeszkleń o zróżnicowanej wysokości (il. 8–11). Dają one niezwykle wrażenia szczególnie wieczorami,

³⁶ 40 lat temu otwarto pierwsze w Polsce muzeum oceanograficzne, https://archirama.muratorplus.pl/architektura/40-lat-temu-otwarto-pierwsze-w-polsce-muzeum-oceanograficzne,67_11.html [dostęp: 20.02.2022]

kiedy odbywają się spektakle. Gromadząca się wewnątrz publiczność, przemieszczając się pomiędzy poziomami foyer, wprowadza niezwykłą, widoczną z zewnątrz dynamikę. Wówczas oświetlone pomieszczenia teatru zdają się symbolicznie otwierać na swe sąsiedztwo. Biała sylweta rozbudowanego gmachu stanowi rodzaj swoistego dialogu modernizmu z nurtami architektury współczesnej. W wyniku przebudowy obiektu, jak również zmiany koncepcji formalnej elewacji, wyeliminowane zostały charakterystyczne balkony, które znajdowały się nad wejściami dla publiczności.



il. 8. Widok elewacji zachodniej

Warto zwrócić uwagę, iż zarówno wachlarzowy plan obiektu, jak również fasada, operująca łagodną, delikatną, falistą linią mogą stanowić swego rodzaju nawiązanie do zaprojektowanego przez Alvara Aalto gmachu Opery w Essen³⁷. Józef Chmiel w swej rozprawie doktorskiej, analizując koncepcję przyjętą przez Aalto w tej właśnie realizacji, wskazywał, że falista forma fasady najlepiej komponuje się z otoczeniem w postaci parku. Nie bez znaczenia pozostawała także kwestia materiałów, wykorzystanych do licowania elewacji siedziby opery w Essen. Znamienne pozostawało

³⁷ Opis sporządzony na podstawie rzutów obiektu, zamieszczonych w pracy: J. Chmiel, dz. cyt.: 125.



il. 9. Fragment elewacji południowej



il. 10. Widok elewacji południowo-wschodniej

zastosowanie wapienia oraz innych materiałów o zmiennym zabarwieniu³⁸. Elewacja gdyńskiego teatru, oblicowana okładziną z jasnego kamienia, wykazuje w tym aspekcie pewne podobieństwo.

ROZWIĄZANIE PRZESTRZENNO-FUNKCJONALNE

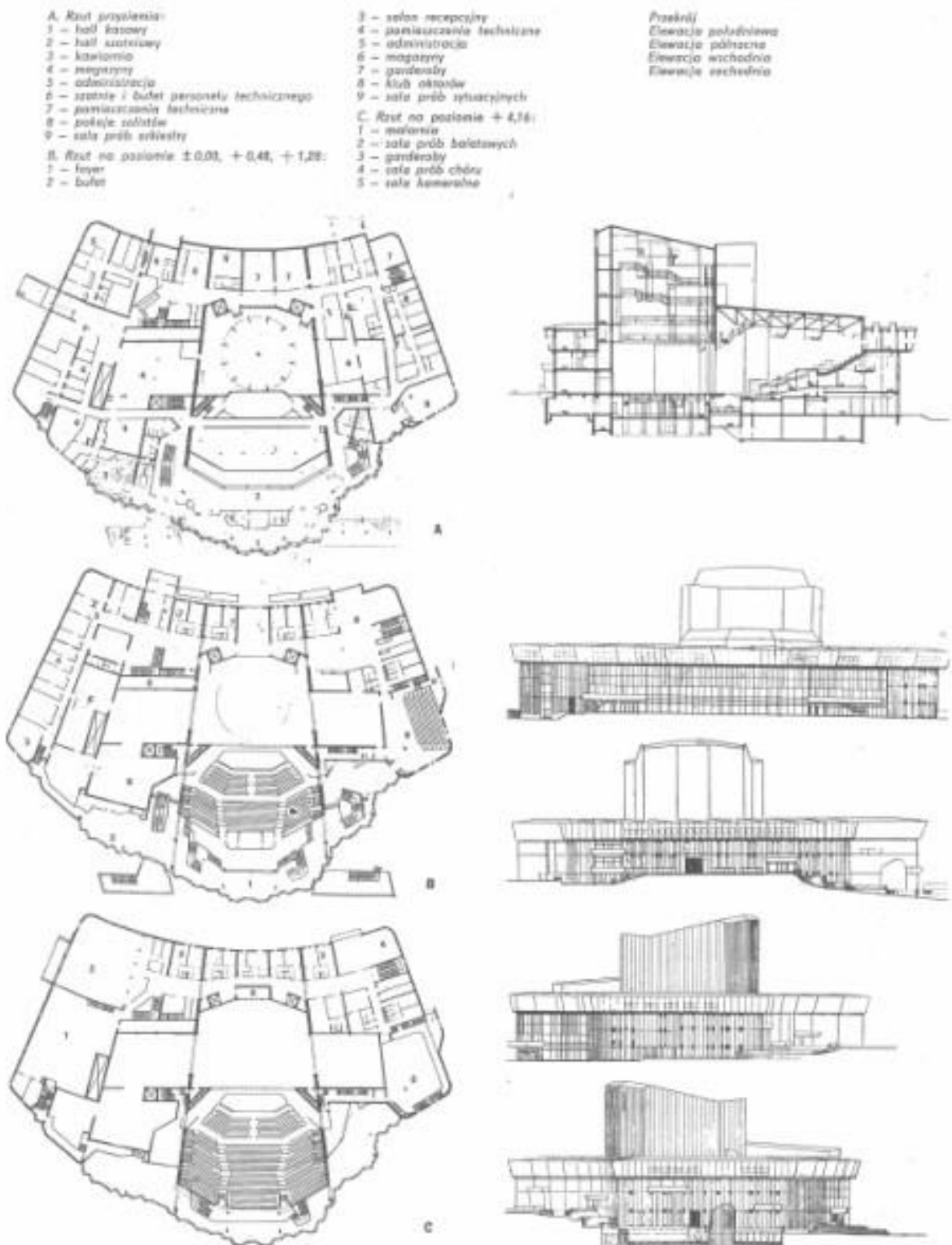
Zrealizowany w 1979 roku gmach teatru posiadał dwa wejścia przeznaczone dla publiczności. Wejście główne usytuowane zostało od strony zachodniej, natomiast drugie wejście od strony Bulwaru Nadmorskiego³⁹. Pierwsze pomieszczenia w poziomie parteru stanowiły halle: kasowy oraz szatniowy. Po lewej stronie od wejścia, zlokalizowanego od strony głównego wejścia do gmachu, znajdowała się kawiarnia. Naprzeciw głównego wejścia znalazła się szatnia, a po obu jej stronach usytuowano trakty schodowe, wiodące na poziom foyer (il. 12). W jego przestrzeni umieszczono imponujących rozmiarów ceramiczne paneau, którego powierzchnia wyniosła 70 m².



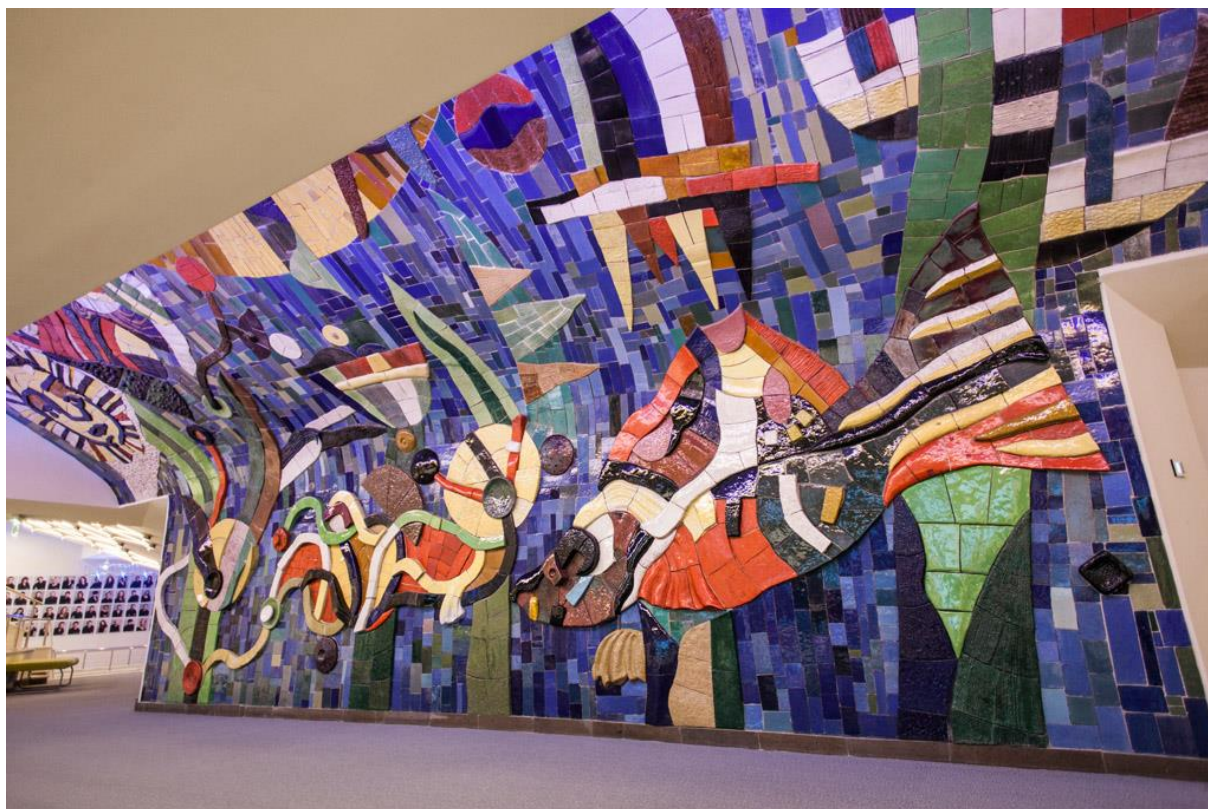
il. 11. Widok elewacji wschodniej

³⁸ Tamże.

³⁹ D. Olędzki, dz. cyt.: 100.



il. 12. Rzuty oraz przekroje obiektu (przed rozbudową)



il. 13. Panneau autorstwa Kazimierza Ostrowskiego i Zbigniewa Alkiewicza

Autorami tej niezwyklej kompozycji plastycznej byli artyści: Kazimierz Ostrowski i Zbigniew Alkiewicz⁴⁰. Warto zwrócić uwagę na wyjątkowe wartości artystyczne mozaiki, łączącej elementy przedstawienia figuratywnego o tematyce marynistycznej z abstrakcją (il. 13). Powyżej paneau wprowadzono antresolę, prowadzącą na balkon głównej sali. Antresola została skomunikowana z poziomem foyer za pomocą schodów, usytuowanych symetrycznie z obu jej stron. Interesującą koncepcję architektoniczną prezentuje również samo pomieszczenie foyer, które przez zastosowanie ogromnych przeszkleń obiega salę widowni, otwierając się na otaczający krajobraz⁴¹. Przybrało ono (wraz z hallem szatniowym) postać wnętrza dwupoziomowego, pierwotnie otoczonego tarasami⁴² (il. 14). Jego przeszklone elewacje tworzyły nieregularne formy, będące wynikiem przyjętej przez architektów koncepcji wachlarzowego planu, co w rezultacie prowadziło do uzyskania wielokrotnie załamującej się linii fasady. Zabieg ten potęgował

⁴⁰ Tamże.

⁴¹ A. Cymer, dz. cyt.: 315.

⁴² T. P. Szafer, *Nowa architektura polska. Diariusz lat 1976-1980...*, dz. cyt.:168.



il. 14. Fragment wnętrza foyer (przed rozbudową)

wrażenie dynamizmu oraz kompozycyjnej ekspresji, również wewnątrz obiektu⁴³.

W wyniku rozbudowy gmachu znaczącym zmianom uległa przestrzeń foyer, której powiększenie było konieczne z powodu realizacji drugiego balkonu widowni Dużej Sali, przez co zwiększyła się jej powierzchnia użytkowa. Powiększona i podwyższona sala widowni wymagała zapewnienia komunikacji z drugim – dobudowanym balkonem. W tym celu konieczne było wprowadzenie drugiej kondygnacji foyer. Dostęp do pierwszego balkonu pozostał bez zmian – za pomocą antresoli w przestrzeni pierwszej kondygnacji foyer (il. 15). To właśnie ten poziom reprezentacyjnego hallu służy organizacji różnego rodzaju wydarzeń kulturalnych, m.in. pełniąc funkcję salonu wystaw. Zastosowanie ścian osłonowych, pozwalających na wprowadzenie niemal całkowitych przeszkleń, umożliwiło swoiste otwarcie

⁴³ Opis sporządzony na podstawie fotografii obiektu, zamieszczonych w publikacji: tamże: 164.



il. 15. Fragment wnętrza foyer wraz z antresolą (po rozbudowie)



il. 16. Fragment wnętrza foyer (po rozbudowie)

wnętrza foyer na otaczające go sąsiedztwo w postaci Skweru Kościuszki, a w nieco dalszej perspektywie gdyńskiego portu. Przestrzeń foyer została podzielona filarami o prostokątnym przekroju, licowanymi okładziną z jasnego marmuru (il. 16). Posadzki hallu szatniowego, dwukondygnacyjnego pomieszczenia foyer, antresoli oraz klatek schodowych również zostały pokryte jasnym polerowanym marmurem⁴⁴.

W centralnej części budynku zlokalizowano zespół sceniczny wraz z widownią Dużej Sali. Oprócz głównej sali widowiskowej teatr posiadał również Salę Kameralną, która przed rozbudową obiektu znajdowała się po prawej stronie głównego zespołu scenicznego⁴⁵. Widownia Sali Kameralnej, zgodnie z pierwotnym projektem, pomieścić miała od 100 do 180 widzów⁴⁶, ostatecznie jednak została wyposażona w 120 miejsc⁴⁷. Zespół sceniczny Dużej Sali stanowi scena głęboka (pudełkowa), zaopatrzona w stosunkowo szerokie, centralne proscenium oraz dwa niewielkie proscenia boczne, nachylone względem krawędzi podium sceny głównej pod kątem 45 stopni.

Po obu stronach sceny właściwej znajdują się kieszenie boczne, z których lewa (patrząc od strony widowni) pozostaje nieco większa od prawej. Scena posiada również niewielką kieszeń tylną⁴⁸. Z lewą kieszenią przysceniczną sąsiaduje obszerny magazyn dekoracji wysokich oraz magazyn dekoracji niskich. Za nimi zlokalizowana została montownia. Takie usytuowanie tych niezwykle istotnych – z punktu widzenia aspektów technicznych – pomieszczeń pozwala na przemieszczanie złożonych dekoracji makietowych wprost do magazynów, a stamtąd do bocznych kieszeni przyscenicznych⁴⁹.

Warto zwrócić uwagę, iż forma zespołu scenicznego oraz widowni odzwierciedla rozwiązania znamienne dla twórczości prof. Józefa Chmiela. Jedno z największych osiągnięć w architektonicznym dorobku gdańskiego projektanta stanowi stworzona przez niego na początku dekady lat 60.

⁴⁴ Opis sporządzony na podstawie oględzin oraz dokumentacji fotograficznej, przygotowanej przez autora.

⁴⁵ Opis sporządzony na podstawie rzutów obiektu, zamieszczonych w publikacji: D. Olędzki, dz. cyt.: 101.

⁴⁶ D. Olędzki, dz. cyt.: 100.

⁴⁷ J. Gumiński, dz. cyt.: 20.

⁴⁸ Opis sporządzony na podstawie oględzin oraz dokumentacji fotograficznej, przygotowanej przez autora.

⁴⁹ Opis sporządzony na podstawie rzutu obiektu, zamieszczonego w publikacji: J. Gumiński, dz. cyt.: 23.

koncepcja tzw. sceny tryptykowej. Projekt nowego rodzaju przestrzeni scenicznej opracowany został przez Józefa Chmiela dla Teatru Muzyczno-Dramatycznego w Bydgoszczy (Opery Nova) w wyniku wygranego konkursu architektonicznego w roku 1961 (trwająca kilka dekad realizacja gmachu bydgoskiej opery została zakończona ostatecznie dopiero w 2008 roku)⁵⁰.

W odróżnieniu od rozwiązania zespołu scenicznego Opery Nova kieszeń tylna gdyńskiego teatru przyjęła formę prostokąta, przylegającego do tylnej krawędzi sceny głównej jednym ze swych krótszych boków⁵¹. Warto zauważyć, iż rozwiązanie przyjęte w gmachu bydgoskiej opery, polegające na wprowadzeniu stosunkowo płytkiej kieszeni tylnej, której krawędź odpowiada szerokości sceny właściwej, daje znacznie większe możliwości, gdyż pozwala na włączenie tylnej kieszeni w przestrzeń gry scenicznej. Pogłębiona w ten sposób scena główna, dysponuje w tym przypadku dodatkową powierzchnią, która umożliwia chociażby wykorzystanie bardziej rozbudowanej przestrzennie scenografii. Zastosowana w gdyńskim Teatrze Muzycznym niewielka kieszeń tylna, zaopatrzona została w szerokie tylne wrota. Pozwalają one zespołom występującym gościnnie na wwieszenie własnych dekoracji na scenę przez tylną kieszeń. Może ona również zostać włączona w przestrzeń inscenizacji. Rozwiązanie wprowadzone przez Józefa Chmiela oraz Daniela Olędzkiego miało umożliwiać otwarcie wspomnianych wcześniej wrót tylnej kieszeni scenicznej i wyeksponowanie walorów krajobrazowych w postaci lesistych stoków Kamiennej Góry. Zaopatrzona w szerokie wrota kieszeń tylna umożliwia także wykorzystanie podczas inscenizacji, np. wjeżdżającego na scenę pojazdu lub innego efektu o podobnym charakterze⁵².

W aspekcie kształtowania przestrzeni scenicznej w gdyńskim teatrze muzycznym szczególną uwagę zwraca forma, jaką przyjęło proscenium. Po raz pierwszy w realizacji polskiej architektury teatralnej wprowadzone zostały

⁵⁰ J. Chmiel, Opis techniczny do projektu koncepcyjnego Teatru Muzycznego i Dramatycznego w Bydgoszczy: Założenia projektowe, s. 5, Archiwum Opery Nova w Bydgoszczy; A. Weber, *Ostatni teatr XX wieku, czyli niezwykła historia budowy opery w Bydgoszczy*, „Kronika Bydgoska” XXXII, 2010: 555, 561-562.

⁵¹ Opis sporządzony na podstawie rzutu obiektu, zamieszczonego w publikacji: J. Gumiński, dz. cyt.: 23.

⁵² J. Gumiński, dz. cyt.: 20-22.

boczne scenki prosceniowe. Nad nimi umieszczono wieże, które zaopatrzone zostały w sztankiety. Rozwiązanie to pozostaje znamienne dla stworzonej przez prof. Józefa Chmiela sceny tryptykowej, choć w pełni rozwinięte zostało dopiero w gmachu opery bydgoskiej⁵³. Mechanizację sceny głównej gdyńskiego teatru (przed rozbudową) stanowiła scena obrotowa o średnicy 15 m, w którą wbudowana została mniejsza tarcza o średnicy 5,5 m. Szerokość sceny właściwej od strony otworu portalowego wyniosła 26 m, a przy tylnej ścianie pudła scenicznego – 21 m. Głębokość sceny głównej wyniosła 18 m, a jej całkowita powierzchnia – 402 m². Szerokość otworu portalowego wynosi od 12 do 16 m, a jego maksymalna wysokość – 7 m⁵⁴. Boczne skrzydła panoramicznie ukształtowanego proscenium pozostają jednak krótsze i węższe, aniżeli w przypadku zespołu scenicznego opery bydgoskiej. Forma bocznych prosceniów umożliwia aktorom wejście na scenę właśnie przez panoramiczne proscenium z obu stron, przez wejścia prowadzące z bocznych kieszeni przyscenicznych lub z widowni. Fosa orkiestry – zaprojektowana na rzucie zbliżonym do trapezu – pozostaje częściowo zagłębiona pod powierzchnią proscenium⁵⁵. Jej powierzchnia wynosi około 70 m² ⁵⁶. W przypadku gdy fosa nie jest wykorzystywana, istnieje możliwość montażu specjalnego podium, które przykrywa fosę, co prowadzi do znacznego powiększenia powierzchni proscenium.

Interesujące pod wieloma względami rozwiązanie w zakresie kształtowania obszaru percepcji uwidocznilo się w przyjętej przez architektów koncepcji widowni Dużej Sali, która wraz z zespołem scenicznym stanowi wnętrze jednoprzestrzenne⁵⁷. Charakteryzuje ją czytelny podział na kilka sektorów, przeznaczonych dla widzów. Strefę zlokalizowaną najbliżej fosy orkiestrowej, a tym samym zespołu scenicznego, cechuje łagodne nachylenie względem bocznych łóż. Sektor ten od środkowej części widowni oddziela poprzeczne przejście, biegnące na wysokości dwóch usytuowanych symetrycznie

⁵³ Opis sporządzony na podstawie oględzin oraz dokumentacji fotograficznej, przygotowanej przez autora.

⁵⁴ J. Gumiński, dz. cyt.: 22.

⁵⁵ Opis sporządzony na podstawie oględzin oraz dokumentacji fotograficznej, przygotowanej przez autora.

⁵⁶ J. Gumiński, dz. cyt.: 20.

⁵⁷ D. Olędzki, dz. cyt.: 100.

bocznych wejść do sali. Następnie widownia podzielona została na trzy części. Rzędy tworzące sektor środkowy zostały usytuowane równolegle do podium sceny głównej. Po dwóch stronach sektora środkowego, wprowadzone zostały dwie symetrycznie zaprojektowane loże. Widownię charakteryzuje amfiteatralne ukształtowanie, z tą jednak różnicą, iż boczne loże cechuje silniejsze nachylenie. Ostatni sektor widowni (przed rozbudową) stanowił balkon, który biegnąc poprzecznie łączył się z bocznymi lożami⁵⁸. W uskoku, powstałym na skutek wprowadzenia balkonu, usytuowana została kabina projekcyjna. Na końcu sali zlokalizowano kabinę oświetlenia oraz kabinę elektroakustyczną. Dodatkowo wprowadzone zostały dwie boczne kabiny projekcyjne, umożliwiające projekcję filmową na horyzoncie bocznych skrzydeł panoramicznego proscenium. Za kabinami oświetleniową oraz elektroakustyczną usytuowane zostało studio nagrań⁵⁹.

Widownia Dużej Sali przed rozbudową mogła pomieścić 720 widzów⁶⁰ (il. 17). W jej formie niezwykle silnie uwidoczniła się znamienna dla twórczości prof. Józefa Chmiela tendencja, polegająca na zastosowaniu charakterystycznego układu kompozycyjnego. Rozwiązanie to wykazuje znaczące podobieństwa względem widowni głównej sali opery bydgoskiej. Widownię teatru w Gdyni wyróżnia jednak wprowadzenie balkonów oraz bocznych łóż. Silne kierunki diagonalne, które uwidoczniły się w formie widowni, pozwalają na dostrzeżenie pewnych podobieństw w stosunku do rozwiązania, jakie zostało wprowadzone przez Hansa Scharouna w sali koncertowej, wzniesionej w latach 1960–1963, Filharmonii Berlińskiej⁶¹.

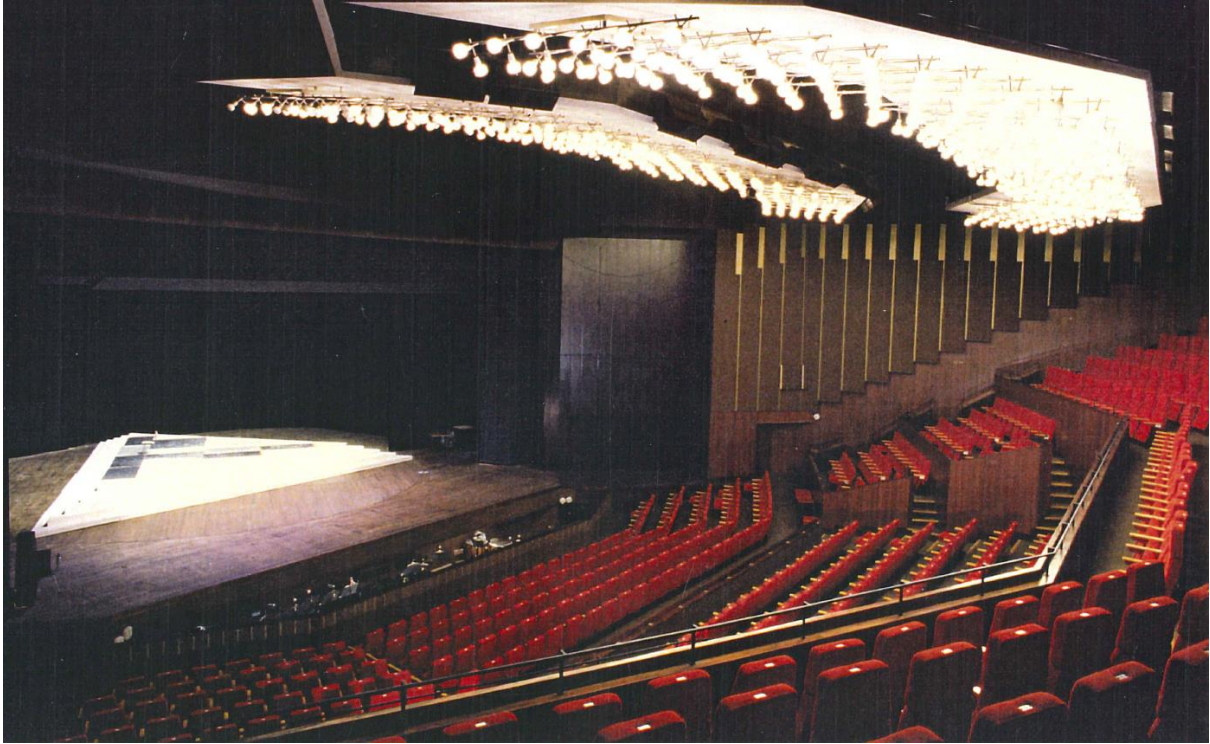
Omawiając wnętrze Dużej Sali teatru w Gdyni, nie sposób pominąć plastycznego opracowania elementów wystroju. Na szczególną uwagę w tym aspekcie zasługuje forma, jaką przybrał plafon umieszczony nad widownią. Tworzyły go opadające ku bokom ekrany, pełniące zarówno funkcję akustyczną, jak i techniczną, ponieważ wraz z efektownie zaprojektowanym

⁵⁸ Opis sporządzony na podstawie oględzin oraz dokumentacji fotograficznej, przygotowanej przez autora.

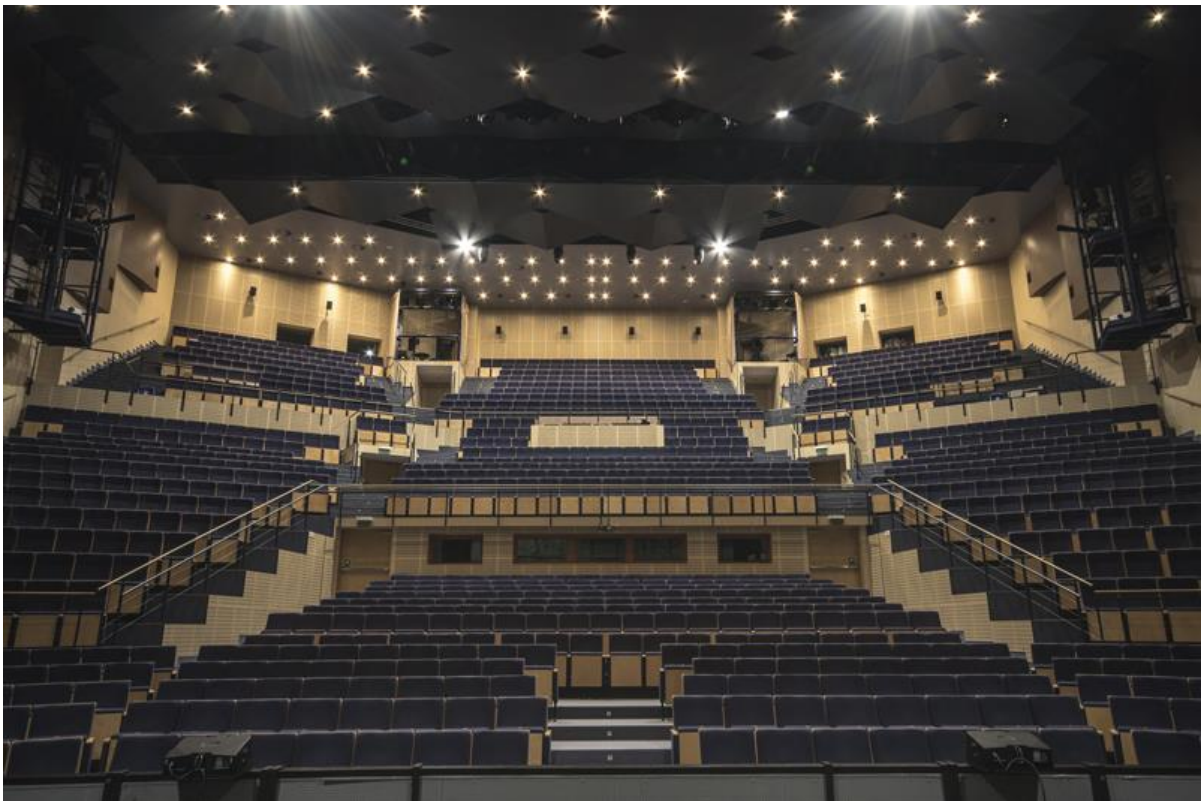
⁵⁹ Opis sporządzony na podstawie rzutu obiektu oraz jego przekroju, zamieszczonych w publikacji: J. Gumiński, dz. cyt.: 23, 25.

⁶⁰ J. Gumiński, dz. cyt.: 20.

⁶¹ *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].



il. 17. Wnętrze widowni Dużej Sali Teatru Muzycznego w Gdyni (przed rozbudową)



il. 18. Widownia Dużej Sali Teatru Muzycznego w Gdyni (po rozbudowie)

oświetleniem tworzyły wspólną kompozycję. Te bogate plastycznie formy, stanowiły jednocześnie pomosty dla obsługi technicznej. Architektoniczną

formę sali charakteryzowało wprowadzenie promieniście rozchodzących się ścian, z których niemal żadna nie była prostopadła ani równoległa w stosunku do sąsiednich. Utrzymane w tonacji wiśniowo-brązowej wnętrze nie rozpraszało widzów podczas trwania spektaklu⁶² (il. 17). Jak zauważył Przemysław Szafer: „jedynie pod stropem znalazło się kilka srebrnych pasów”⁶³. Podkreślały one reprezentacyjny charakter pomieszczenia. W opracowywaniu wystroju wnętrz, obok Daniela Olędzkiego oraz Józefa Chmiela, udział brał również projektant Mieczysław Narkiewicz⁶⁴.

Rozbudowa widowni Dużej Sali nastąpiła wskutek przesunięcia jej tylnej ściany do miejsca, w którym wcześniej kończyło się obiegające salę foyer. Nowe miejsca na widowni stanowią amfiteatralnie ukształtowane rozwinięcie balkonu oraz bocznych łóż, wskutek czego uzyskano górne partie widowni, co pozwoliło na wydzielenie drugiego – i zarazem najwyższego położonego balkonu⁶⁵. W wyniku rozbudowy teatru zmianie uległ również wystrój wnętrza sali. Bordowe fotele zastąpiono siedzeniami w kolorze granatu. Ściany obłożone materiałem przypominającym jasne drewno, kontrastują z sufitem utrzymanym w tonacji głębokiej czerni. Otrzymał on interesującą oprawę plastyczną w postaci zgeometryzowanych, kubicznych form, tworzących rodzaj przestrzennego plafonu. Umieszczone w nim źródła światła nie rozpraszają jednak uwagi widzów⁶⁶ (il. 18).

Interesujące rozwiązanie kształtowania przestrzeni widowiska prezentuje koncepcja tzw. Nowej Sceny. Powstała ona w miejscu, w którym pierwotnie znajdowała się Sala Kameralna. Obszar ekspozycji o charakterze centralno-osowym otoczony został przez widownię z trzech stron. Każdy z sektorów przybrał amfiteatralną formę. Sektor środkowy został dodatkowo rozbudowany przez wprowadzenie balkonu. Zastosowanie centralno-osowego układu przestrzennego prowadzi do uzyskania znacznie bliższej

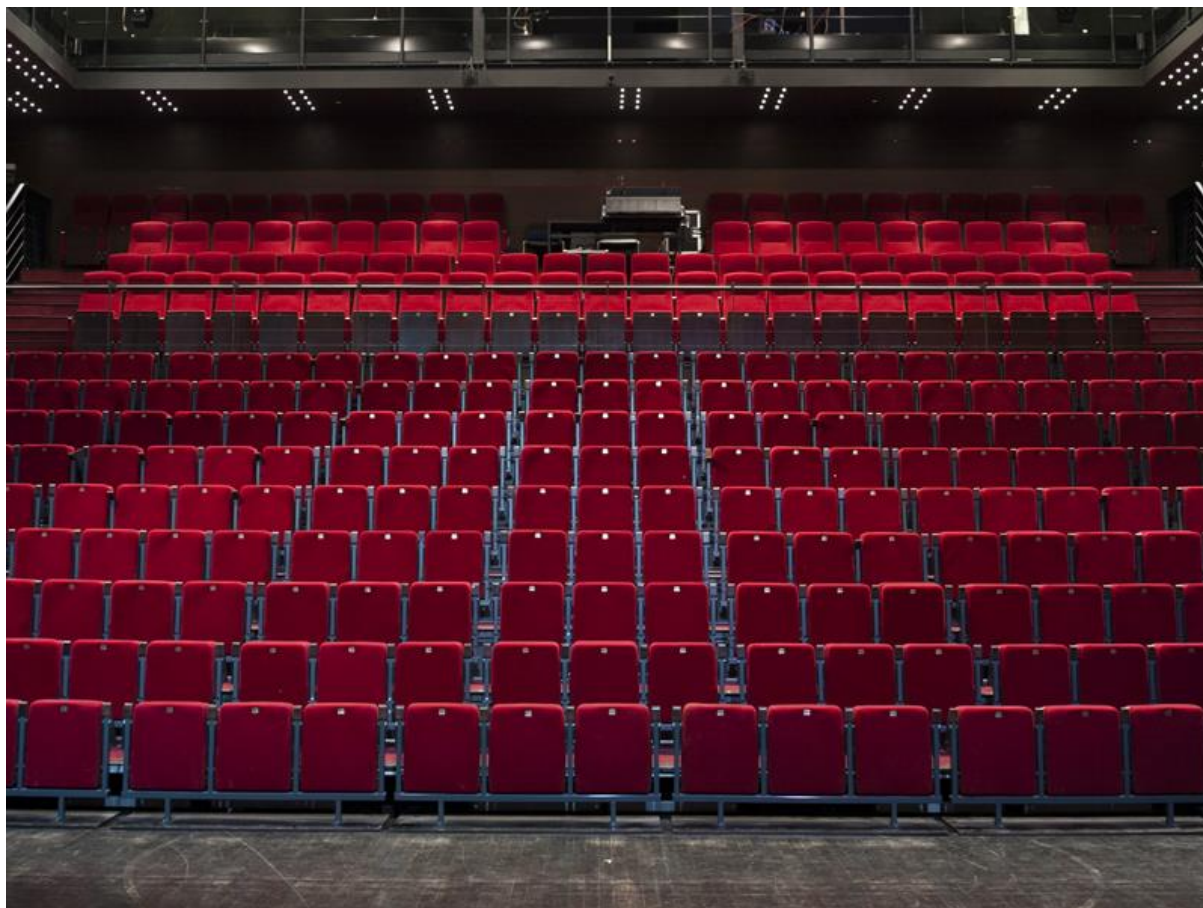
⁶² T. P. Szafer, *Nowa architektura polska. Diariusz lat 1976-1980...*, dz. cyt.: 168.

⁶³ Tamże.

⁶⁴ Tamże.

⁶⁵ Opis sporządzony na podstawie oględzin oraz dokumentacji fotograficznej, przygotowanej przez autora.

⁶⁶ Opis sporządzony na podstawie oględzin oraz dokumentacji fotograficznej, przygotowanej przez autora.



il. 19. Widownia Nowej Sceny

więzi pomiędzy obszarem emisji oraz percepcji⁶⁷. Na parterze umieszczono 204 miejsca, a w przestrzeni balkonu 96⁶⁸ (il. 19). Zespół Nowej Sceny zaopatrzony został w osobne foyer, jak również osobne wejście, zlokalizowane od strony elewacji wschodniej⁶⁹.

W trakcie rozbudowy teatru pomieszczenie malarni zostało zaadaptowane na potrzeby nowej Sali Kameralnej. Jej widownia może pomieścić 150 widzów⁷⁰. Pośrodku widowni wprowadzono wejście dla publiczności. Po obu stronach

⁶⁷ Opis sporządzony na podstawie oględzin oraz dokumentacji fotograficznej, przygotowanej przez autora.

⁶⁸ Autorska Pracownia Architektoniczna Józefa Chmiela, *Teatr Muzyczny im. Danuty Baduszkowej w Gdyni – rozbudowa*, <http://www.zapa-architekci.pl/index.php/content/7-chmiel/91-teatr-muzyczny-gdynia-rozbudowa> [dostęp: 20.07.2020]

⁶⁹ Opis sporządzony na podstawie oględzin oraz dokumentacji fotograficznej, przygotowanej przez autora.

⁷⁰ Autorska Pracownia Architektoniczna Józefa Chmiela, *Teatr Muzyczny im. Danuty Baduszkowej w Gdyni – rozbudowa*, <http://www.zapa-architekci.pl/index.php/content/7-chmiel/91-teatr-muzyczny-gdynia-rozbudowa> [dostęp: 20.07.2020]



il. 20. Widownia Sali Kameralnej (po rozbudowie)

znalazły się amfiteatralne rzędy (il. 20). Dostęp do sali został rozwiązany przez klatkę schodową, prowadzącą z głównego hallu⁷¹.

Program funkcjonalny obiektu, mającego służyć potrzebom teatru muzycznego, wymagał realizacji szeregu różnego rodzaju pomieszczeń, warunkowanych specyfiką pracy artystycznej zespołu. W gmachu znalazły się zatem: garderoby, sala prób chóru, sala prób baletu, sala prób orkiestry, pokoje prób przeznaczone dla solistów oraz pokoje prób ansamblowych. Zaplecze teatralne zostało zaprojektowane z uwzględnieniem różnorodnych potrzeb teatru muzycznego. Obejmuje ono zespół warsztatów produkcji dekoracji, w skład którego wchodziły: stolarnia, modelarnia, malarnia, tapicernia oraz warsztat ślusarsko-mechaniczny. Kolejną, niezwykle istotną, grupę pomieszczeń zaplecza stanowi zespół pracowni kostiumów. Składa się z pracowni krawieckiej (męskiej i damskiej), pracowni kapeluszniczej oraz pracowni kwiatów, jak również pracowni perukarsko-fryzjerskiej, szewskiej, a także pralni połączonej z farbiarnią. W przestrzeni zaplecza zostały

⁷¹ Opis sporządzony na podstawie oględzin oraz dokumentacji fotograficznej, przygotowanej przez autora.

zlokalizowane również inne pomieszczenia, znamienne dla tego rodzaju obiektów. Należą do nich m.in.: dyżurki obsługi sceny oraz garderób, magazyny środków inscenizacji, magazyny gospodarcze oraz pomieszczenia biurowe, które ulokowane zostały w osobnej części budynku, połączonej z portiernią oraz zaopatrzonej w osobne wejście dla pracowników teatru⁷².

Rozbudowę obiektu realizowano od roku 2010 do 2013. W jej wyniku zmianie uległa nie tylko powierzchnia użytkowa gmachu oraz liczba miejsc przeznaczonych dla publiczności, ale miała ona również na celu przystosowanie budynku do potrzeb osób niepełnosprawnych⁷³. Obecnie trzy sale teatru mogą pomieścić łącznie 1500 widzów. Fakt ten sprawia, że gdyński gmach stał się największym teatrem muzycznym w Polsce⁷⁴. Warto również nadmienić, iż w siedzibie teatru funkcjonuje Studium Wokalno-Aktorskie im. Danuty Baduszkowej⁷⁵.

BIBLIOGRAFIA

Źródła:

Chmiel Józef, Naukowa analiza programu budynku teatru muzyczno-dramatycznego w Bydgoszczy (praca doktorska), Politechnika Gdańska, Gdańsk 1965 (z prywatnych zbiorów Małgorzaty Chmiel).

Chmiel Józef, Opis techniczny do projektu koncepcyjnego Teatru Muzycznego i Dramatycznego w Bydgoszczy, Archiwum Opery Nova w Bydgoszczy.

⁷² J. Gumiński, dz. cyt.: 20.

⁷³ Autorska Pracownia Architektoniczna Józefa Chmiela, *Teatr Muzyczny im. Danuty Baduszkowej w Gdyni – rozbudowa*, <http://www.zapa-architekci.pl/index.php/content/7-chmiel/91-teatr-muzyczny-gdynia-rozbudowa> [dostęp: 20.07.2020].

⁷⁴ *O teatrze*, Teatr Muzyczny im. Danuty Baduszkowej w Gdyni, <https://www.muzyczny.org/pl/teatr/o-teatrze.html> [dostęp: 20.07.2020].

⁷⁵ Informacje udostępnione przez kierownictwo Teatru Muzycznego w Gdyni.

Publikacje

Barczak Kevin, *Gmach bydgoskiej Opery Nova – nieznane oblicze polskiego modernizmu*, „Sztuka i Krytyka” 2021, 10.

Cymer Anna, *Architektura w Polsce 1945-1989*, Narodowy Instytut Architektury i Urbanistyki, Warszawa 2018.

Gumiński Jerzy, *Przemijają lata, zostają teatry*, Przedsiębiorstwo Specjalistyczne TEATR, Łódź 2006.

Koseski Antoni Jacek, *Gdynia i Zakopane – „styl zakopiański”, modernizm, funkcjonalizm. Podobieństwa i różnice*, „Kwartalnik Architektury i Urbanistyki”, 2016, 2.

Olędzki Daniel, *Dwa teatry*, „Architektura” 1974, 5.

Szafer T. Przemysław, *Nowa architektura polska. Diariusz lat 1966–1970*, Wydawnictwo Arkady, Warszawa 1972.

Szafer T. Przemysław, *Nowa architektura polska. Diariusz lat 1976–1980*, Wydawnictwo Arkady, Warszawa 1981.

Teatr Muzyczny w Bydgoszczy, „Architektura” 1977, 5-6.

Weber Alicja, *Ostatni teatr XX wieku, czyli niezwykła historia budowy opery w Bydgoszczy*, „Kronika Bydgoska” XXXII, 2010.

With an eye to the landscape, „Poland. Illustrated Magazine” 1967, 2.

Źródła internetowe

40 lat temu otwarto pierwsze w Polsce muzeum oceanograficzne, Archirama, https://archirama.muratorplus.pl/architektura/40-lat-temu-otwarto-pierwsze-w-polsce-muzeum-oceanograficzne,67_11.html.

Autorska Pracownia Architektoniczna Józefa Chmiela, *Teatr Muzyczny im. Danuty Baduszkowej w Gdyni – rozbudowa*, <http://www.zapa-architekci.pl/index.php/content/7-chmiel/91-teatr-muzyczny-gdynia-rozbudowa>.

Das Aalto-Theater, Kultur in Essen, <https://www.theater-essen.de/tup/spielstaetten/aalto/>.

Metzner Iwona-Danuta, *Kochana albo nielubiana: Nowa Filharmonia Berlińska obchodzi 50-lecie istnienia*, DW.COM, <https://www.dw.com/pl/kochana-albo-nielubiana-nowa-filharmonia-berli%C5%84ska-obchodzi-50-lecie-istnienia/a-17158810>.

O teatrze, Teatr Muzyczny im. Danuty Baduszkowej w Gdyni, <https://www.muzyczny.org/pl/teatr/o-teatrze.html>.

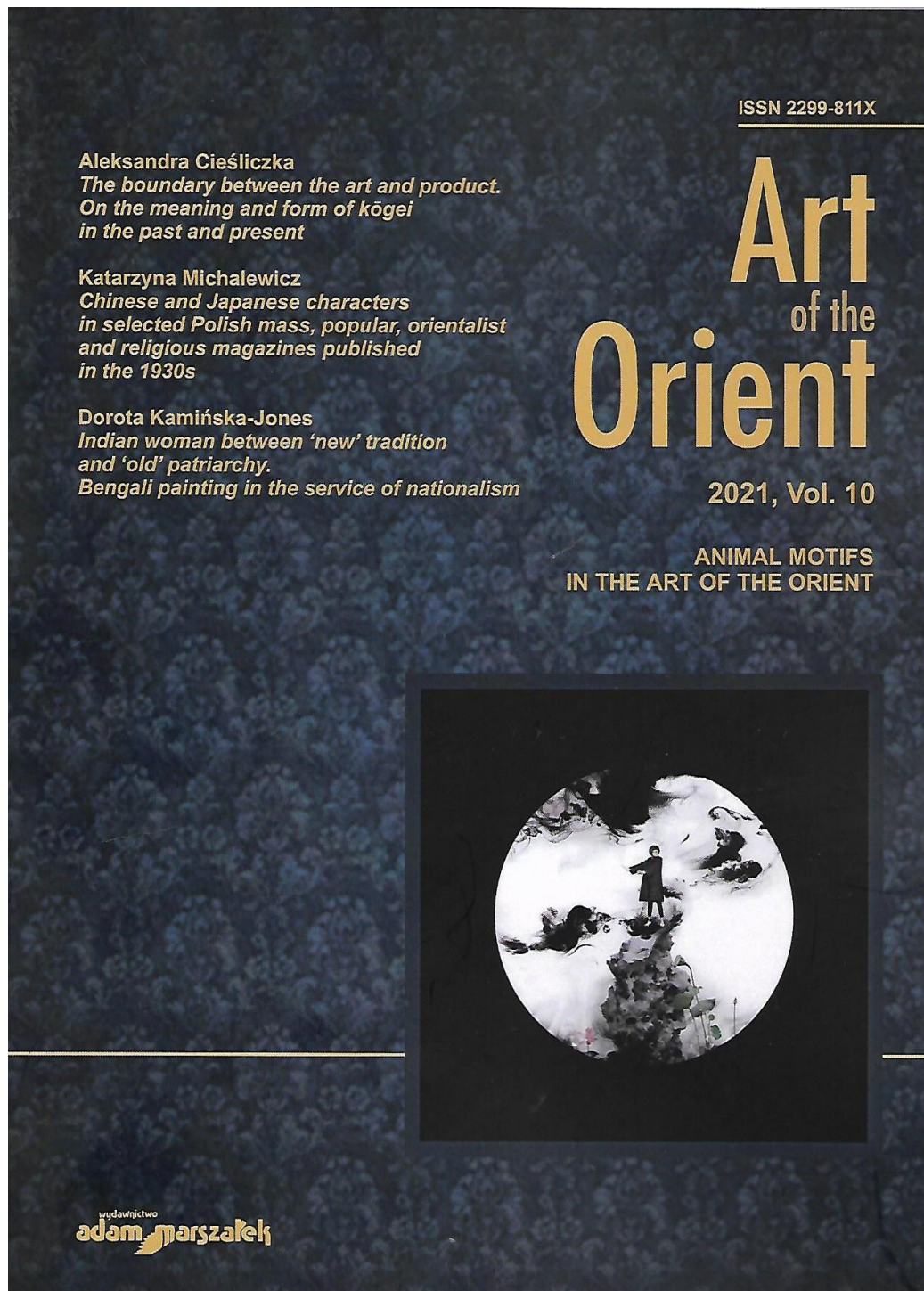
Teatr Muzyczny w Gdyni będzie większy, Muratorplus, <https://www.muratorplus.pl/inwestycje/inwestycje-publiczne/teatr-muzyczny-w-gdyni-bedzie-wiekszy-aa-L3cg-LcQ2-JfaR.html>.

Ilustracje: 2–5, 11, 13, 17 – pochodzą z prywatnych zbiorów Pani Małgorzaty Chmiel

Ilustracja: 1 – Archiwum Politechniki Gdańskiej

Ilustracje: 6–10, 12, 15, 16, 18–21 – zostały udostępnione przez kierownictwo Teatru Muzycznego w Gdyni

NOWE PUBLIKACJE



Vol. 10, 2021 – Animal Motifs in the Art of the Orient, ed. Bogna Łakomska

Contents: Introduction; Aleksandra Cieśliczka, The boundary between the art and product. On the meaning and form of kōgei in the past and present; Katarzyna Michalewicz, Chinese and Japanese characters in selected Polish mass, popular, orientalist and religious magazines published in the 1930s; Dorota Kamińska-Jones, Indian woman between 'new' tradition and 'old' patriarchy. Bengali painting in the service of nationalism; Magdalena Furmanik-Kowalska, Culture Trouble: The Significance of Cultural Context in an Art Historian's Research on Chinese Contemporary Art; Maciej Szatkowski, Hanna Kupś, Mao Zedong's Bakhtinian laughter: The Chinese pop avant-garde and its origins; Bogna Łakomska Animal figures inspirations in contemporary Chinese art.

Polish Institute of World Art Studies & Wydawnictwo Adam Marszałek,
Toruń 2021 ISSN 2299-811-X (104 s.)



Tom 9, 2021 – Architektura wspólnoty – architektura sakralna i szkolna /
The Architecture of Community. Religious and School Architecture, red.
Joanna Kucharzewska

Spis treści: Joanna Kucharzewska, Architektura wspólnoty; Jerzy Uścińowicz, Nowe w starym – stare w nowym. Układy podwójnie scalone; Piotr Birecki, Zespół witraży w dawnym kościele Marcina Lutra w Gdańsku-Wrzeszczu (Danzig-Langfuhr) jako przykład sztuki witrażowniczej w kościołach ewangelickich Prus Zachodnich; Bartosz Hellis, Joanna Kucharzewska, Dawna synagoga w Mrągowie. Historia powstania budynku i jego późniejszych przekształceń; Grzegorz Grąbczewski, Maximilian Sliwka (1871–1940) – górnośląski budowniczy architektury sakralnej. Przyczynek do biografii; Alina Celichowska, Piotr Marciniak, Kształcenie i kształtowanie. Uniwersytet jako element miastotwórczy na przykładzie rozwoju szkół wyższych Poznania; Adam Kaźmierczak, Beata Piaskowska, Aula szkolna w XX wieku na przykładzie rozwiązania w gmachu VI Liceum Ogólnokształcącego w Bydgoszczy.

Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata & Wydawnictwo Tako, Warszawa-Toruń 2021, ISBN 978-83-66758-11-7 ISSN 2084-07113 (172 s.)



**POLSKI
INSTYTUT
STUDIÓW
NAD SZTUKĄ
ŚWIATA**