

SZTUKA I KRYTYKA



ART AND CRITICISM

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

nr 1 (136) styczeń

2024

SZTUKA I KRYTYKA / ART AND CRITICISM

Komunikat Zarządu

Polskiego Instytutu Studiów nad Sztuką Świata

2024, nr 1 (136) styczeń

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

Konwersatoria

Konferencje:

Oblicza wody w kulturach Azji i Oceanii - konferencja w Muzeum Azji i Pacyfiku (14-15. 03. 2024)

Art of the Greek Diaspora – konferencja w Zamościu (9-11.05. 2024)

Anna Markowska, *Sztuka – wiara – kobiece kolektywy*. Sprawozdanie z konferencji *The Lost-and-Found. Revising Art Stories in Search of Potential Changes* w Lizbonie (6-7.12. 2023)

Artykuł:

Kevin Barczak, *Modernistyczne oblicze siedziby gdańskiego Teatru Wybrzeże oraz jej przebudowa*

Nowe książki

Informacje

Konwersatorium *Sztuka i tradycje artystyczne Azji i Afryki*

organizowane przez Pracownię Sztuki Azji i Afryki Polskiego Instytutu Studiów nad Sztuką Świata i Wydział Orientalistyczny UW.

16 stycznia 2024 (wtorek) godz. 17 – 19.15 wykład online

Dr hab. prof. ucz. Dorota Kamińska-Jones (UMK; PISnSS), Magiczne rośliny - "przyjaciółki kobiet" w kulturze i sztuce indyjskiej [tytuł zmieniony]

Wykład na platformie Google Meet ma charakter otwarty:

meet.google.com/tqy-kqxw-imx

Konwersatorium *Muzea polskie po 1918 roku*

pod kierunkiem prof. dr hab. Piotra Majewskiego

31 stycznia 2024 (środa) godz. 17.30 w siedzibie Instytutu wykład

Dr Łukasz Bukowiecki (UW), Muzeum a kłopotliwe dziedzictwo.

Na przykładzie zbioru ludzkich czaszek w Muzeum Człowieka we Wrocławiu



Ogólnopolska konferencja naukowa

OBLICZA WODY

W KULTURACH AZJI I OCEANII

14-15 marca 2024

Muzeum Azji i Pacyfiku
im. Andrzeja Wawrzyniaka
ul. Solec 24, Warszawa



Muzeum jest jednostką organizacyjną
Samorządu Województwa Mazowieckiego

25. Mazowsze

OGÓLNOPOLSKA KONFERENCJA NAUKOWA
OBLICZA WODY W KULTURACH AZJI I OCEANII

W dniach 14-15 marca 2024 roku w Muzeum Azji i Pacyfiku w Warszawie odbędzie się ogólnopolska konferencja poświęcona znaczeniu i symbolice wody w sztukach i kulturach Azji i Oceanii. Jej celem jest stworzenie przestrzeni do interdyscyplinarnej dyskusji poświęconej zagadnieniu kulturowej roli wody w szerokim kontekście, zarówno w ujęciu historycznym, jak i we współczesnym świecie.

Zapraszamy do udziału antropologów, etnologów, historyków sztuki, muzykologów, orientalistów, badaczy kultury, filozofii, literatury, historyków, archeologów, kulturoznawców, religioznawców, socjologów, literaturoznawców, językoznawców.

Tematyka konferencji obejmuje następujące zagadnienia:

- woda jako warunek rozwoju cywilizacji i element kulturotwórczy;
- idea wody w filozofii, w religiach, znaczenie wody w rytuałach;
- symboliczne znaczenie wody, zwierząt i roślin wodnych, stworzeń mitycznych;
- rekreacja i sporty wodne w ujęciu historycznym i antropologicznym;
- woda jako inspiracja w sztukach plastycznych, performatywnych, literaturze, muzyce;
- woda w antropologii ekologicznej i antropologii środowiska.

Komitet naukowy:

prof. dr hab. Jerzy Malinowski, prezes Polskiego Instytutu Studiów nad Sztuką Świata

prof. dr hab. Jerzy Sławomir Wasilewski, Instytut Etnologii i Antropologii Kulturowej, Uniwersytet Warszawski; Polsko-Japońska Akademia Technik Komputerowych

dr Józef Zalewski, dyrektor Muzeum Azji i Pacyfiku im. Andrzeja Wawrzyniaka w Warszawie

dr hab. Anna Cieślewska, Collegium Civitas

dr Magdalena Ginter-Frołow, Muzeum Azji i Pacyfiku im. Andrzeja Wawrzyniaka w Warszawie

dr hab. Joanna Minksztyr, Muzeum Etnograficzne w Poznaniu

dr hab. Mateusz Salwa, Wydział Filozofii, Uniwersytet Warszawski

dr Dobrosława Wiktor-Mach, Wydział Socjologii, Uniwersytet Ekonomiczny w Krakowie

dr hab. Sławomira Żerańska-Kominek, Instytut Muzykologii, Uniwersytet Warszawski

Partnerzy: Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata, Wydział Nauk o Kulturze i Sztuce Uniwersytetu Warszawskiego

Sekretarz konferencji: Karolina Krzywicka, Muzeum Azji i Pacyfiku im. Andrzeja Wawrzyniaka w Warszawie

Zgłoszenia prosimy nadsyłać na adres: konferencja@muzeumazji.pl

Opłata konferencyjna: 100 zł

Wstęp dla słuchaczy: bezpłatny

Na zgłoszenia czekamy do **31 stycznia 2024 r.**

Zgłoszenie powinno zawierać wypełniony formularz z następującymi danymi:

- wstępny tytuł wystąpienia;
- abstrakt (700-1000 znaków);
- notkę biograficzną (300-700 znaków);
- dane kontaktowe;

oraz

- podpisaną zgodę na przetwarzanie danych osobowych

FORMULARZ ZGŁOSZENIOWY

Termin nadsyłania zgłoszeń: **31 stycznia 2024 r.**

e-mail: konferencja@muzeumazji.pl

DANE UCZESTNIKA

Imię i nazwisko:

Adres:

Tel.:

E-mail:

Uczelnia/institucja:

Tytuł naukowy:

INFORMACJE O REFERACIE

Czas przeznaczony na prezentację referatów nie powinien przekraczać 20 minut.

Tytuł referatu:

Abstrakt (700-1000 znaków):

Notka biograficzna (700-1000 znaków):

OPŁATA KONFERENCYJNA

Opłatę konferencyjną w kwocie 100 zł należy uiścić przelewem na konto bankowe:

Muzeum Azji i Pacyfiku im. Andrzeja Wawrzyniaka

ul. Solec 24, 00-403 Warszawa

Nr konta: PKO BP 69 1020 1026 0000 1002 0234 8738

tytułem: Konferencja Oblicza wody – imię i nazwisko uczestnika konferencji

Termin uiszczenia opłaty konferencyjnej: **1 marca 2024 r.**

*The Zamość
Academy, Poland*

*in cooperation with the University
of Ostrava, Czech Republic*

*and the Polish Institute of
World Art Studies, Warsaw*

*is organising an
international conference*

ART OF THE



GREEK DIASPORA

9–11 May 2024

Zamość, Poland

In 2024, we will celebrate 535 years since the Greeks settled in Zamość. The planned meeting will be related to creative output of the Greek diaspora throughout Europe. The Fall of Constantinople in particular, triggered a resettlement of the Greeks in many countries and regions outside of Greece proper: Italy, the Balkans, Hungary, Poland, Ukraine, and elsewhere. The comprehensive study of this type of artistic activity is rare in the history of art.

We chose the city of Zamość because the local Greek community became one of the most influential within the Greek diaspora throughout the Polish-Lithuanian Commonwealth.

The City of Zamość, as one of the modern ones, consistently implementing strategic concepts of economic development, was founded by the Chancellor and Grand Hetman of the Crown, Jan Zamoyski, in 1580. Zamość, built on the basis of architectural and urban concepts of the Renaissance architectural theories, was planned and realised by the Italian architect Bernardo Morando. From the very beginning of its functioning, the city became a multi-ethnic and multicultural organism. During that period, Armenians, Greeks, and Italians played the key roles in shaping the economic life of the city.

At the time, consisting mostly of merchant class, the Greeks were the second largest national group after the Armenians. They had received the settlement privilege already in 1589. They were guaranteed all city rights, including access to the city council and offices – more so than in other cities in the Commonwealth.

As Orthodox believers, they had also formed a separate religious community. They obtained a permission to build their own church, dedicated to St. Nicholas, next to the market square. In 1591, just two years after they were granted the privilege of settlement, 12 Greek families lived near the market square, while the total number of Greek merchants and craftsmen may have reached about 100 people. Most of them were located in the western part of the market, next to the Armenian quarter. The Greeks were also associated with the Zamość Academy. Books in Greek were printed in the academic printing house, making it a significant centre of Greek printing in the whole Polish-Lithuanian Commonwealth.

Conference language:
English, French

Paper submissions should be sent by the end of December 2023 to the following address:

WaldemarJozef.Deluga@osu.cz
piotr.kondraciuk@akademiazamojska.edu.pl

The conference programme will be announced in the first week of February 2024. We will inform conference participants and visitors on the convenient travel options to Zamość.

Anna Markowska
Uniwersytet Wrocławski
Wiceprezes PISnSS

SZTUKA – WIARA – KOBIECE KOLEKTYWY.
SPRAWOZDANIE Z KONFERENCJI
***THE LOST-AND-FOUND. REVISING ART STORIES IN SEARCH OF
POTENTIAL CHANGES W LIZBONIE***

(w ramach grantu NCN2021/41/B/HS2/03148)

Wstęp: projekt, motto i logotyp

W dniach 6-7 grudnia w Universidade Nova de Lisboa odbyła się pierwsza z zaplanowanych trzech konferencji *The Lost-and-Found. Revising Art Stories in Search of Potential Changes* (Zagubione i odnalezione: przegląd historii sztuki w poszukiwaniu potencjalnych zmian). Powstała ona dzięki współpracy głównie trzech instytucji: Uniwersytetu Wrocławskiego, Universidade Nova de Lisboa oraz Polskiego Instytutu Studiów nad Sztuką Świata. Kolejna odbędzie się w Warszawie w marcu, a ostatnia w Rydze, w czerwcu 2024 roku. Dokładny program konferencji w Lizbonie, wraz z jej założeniami dostępne są na stronie <https://thelostandfoundlisbon.weebly.com> oraz na stronie Polskiego Instytutu Studiów nad Sztuką Świata. Mottem wszystkim spotkań jest fragment z wiersza *Przemówienie w biurze znalezionych rzeczy* Wisławy Szymborskiej z tomu *Wszelki wypadek* (1972), przetłumaczony na angielski przez Stanisława Barańczaka i Clare Cavanagh jako *A Speech at the-Lost-and-Found* (Szymborska 1997: 147). Poetka sięga w nim do czasu głębokiego i pisze, jednocześnie dowcipnie i nostalgicznie, o tym, że w trakcie jej długiego życia zgasło już światło kilku gwiazd i straciła kilku bogów, a ponadto pozbyła się pazurów i futra. W swej post-, a właściwie

przedczłowieczej postaci charakteryzowała ją/narratorkę ciągła zmienność. Jak pisała bowiem w pierwszej osobie:

Dawno przymknęłam na to wszystko trzecie oko,
machnęłam na to płetwą, wzruszyłam gałęziami.

Doświadczeniem poetki jest więc podróż w czasie, oddalanie się, zapominanie, utrata samej siebie i niegdysiejszych, niemal magicznych mocy oraz niejasna tożsamość, która nie może być oparta na żadnych stałych danych, bo zniknęły poszczególne elementy dające możliwość identyfikacji. Wszystko to zbiega się z utratą kilku bogiń i bogów, o czym poetka zawiadamia już od razu w pierwszych wersach.

Logotypem konferencji jest fotografia efemerycznej pracy wrocławskiej artystki Karoliny Freino *Confluence. The Monument to Emma Goldman*, poświęconej słynnej politycznej aktywistce i feministce. Rzeźbę tę w postaci mrugającej boi umieściła artystka w Kownie, u zbiegu dwóch rzek – Niemna i Wilii, podczas 11th Kaunas Biennale w 2017 roku. Urodzona w Kownie, choć całkowicie tam zapomniana, została Goldman przywołana przez Freino w ramach ponownego odkrywania dziedzictwa historycznego miasta, ważnego dla historii Polski, Litwy i Niemiec. Jednak była to realizacja nieodnosząca się do państwowych narracji, gdyż egzorcyzmująca demony nacjonalizmu i antysemityzmu oraz uniwersalnej homogenizacji jako spoiwa społecznego. Migające światelko boi opowiadało historię Goldman w języku Morse'a. Cel dziwnego kontrpomnika i cyklu trzech konferencji Lizbona – Warszawa – Ryga jest bowiem podobny: przypominać, odzyskiwać, dawać głos temu, co wyparte przez logikę funkcjonalności, technokratyzmu i jednorodności jako rzekomych gwarantów społecznej spójności, a co nadawałoby sens i oferowałoby poczucie przynależności. Głos poetki i sztuka artystki wizualnej ma wspierać to zamierzenie.

Konferencje zostały zainicjowane w związku z badaniami prowadzonymi w ramach grantu Narodowego Centrum Nauki (projekt badawczy nr 2021/41/B/HS2/03148), którym kieruje niżej podpisana, wspierana przez zespół – dr Agnieszkę Patałę (historyczkę sztuki, mediewistkę) i dr Dominikę

Łabądź (artystkę). Tytuł projektu *Residua przednowoczesnych relacji ze sztuką w wybranych współczesnych żeńskich klasztorach Małopolski i Dolnego Śląska* obliguje oczywiście przede wszystkim do badania miejsc, gdzie żyją zakonnice oraz ich obserwowania i zapytywania o to, jak mieszkają wraz z cennymi niejednokrotnie dziełami sztuki. Ale przyjęte założenie każe wpisać pobożność sióstr i ich działania wokół sztuki w szerszy kontekst współczesnej duchowości i dzisiejszych kolektywów. W ten sposób bowiem nie zostanie oddzielone to, co religijne, od tego, co duchowe, współczesne kolektywy od tych mających długą tradycję instytucjonalną.

Tu warto nadmienić, iż nierozróżnianie religijności od duchowości ma już dość długą tradycję i występuje we współczesnych badaniach feministycznych. Kristin Aune za Meredith McGuire używa zamiennie terminów „duchowość”, „religia” i „religijno-duchowy”, gdyż rozróżnianie ich jest jej zdaniem nie tylko nieprzydatne analitycznie, ale nie odzwierciedla narracji feministycznych (Aune 2015: 123; McGuire 2008: 6). Ponieważ celem projektu jest szukanie przede wszystkim specyficznie kobiecego podejścia do sztuki i duchowości, tego, co zwie się żywą, doświadczaną religią (*lived-religion*), to w połączeniu ze sprawczą *living art*, jakiej poszukujemy, idea wymiennosci tego, co duchowe, z tym, co religijne jest szczególnie przekonująca. Gdy podejmiemy do tego historycznie, to specyficzny moment, w jakim znalazły się kraje Europy Środkowo-Wschodniej (skąd pochodzi spora część badaczek zaproszonych na konferencję do Lizbony), określają najogólniej rzecz ujmując generalne europejskie tendencje postsekularne (związane z nieudanymi przepowiedniami analityków nowoczesności o utracie magiczno-sakralnych odniesień do świata wraz z postępami nauki). Tu mieści się poszukiwanie nieteistycznej świętości i nowych praktyk religijnych. Nakłada się na to silna, historyczna religijność, dająca w efekcie zaskakującą i barwną mieszkanke. W tak szerokich ramach w polu sztuki pojawiają zarówno obrazy i inne dzieła, jak i afirmatywne potrzeby wspólnotowe, nastawione na rytualne celebracje i zaczarowywanie świata. Fantazmaty okazują się terapeutyczne, a narracje przypominające baśniowych bohaterów – wzmacniające. Choć czasem współgra to ze współczesną kulturą konsumpcyjną, to redukcja

myślenia mitycznego do rynku konsumpcyjnego jest jaskrawym uproszczeniem. Krajobraz skomplikował się jeszcze bardziej z powodu kryzysu klimatycznego, pandemii oraz wojny, gdyż okazało się że współczesna duchowość to nie tylko relaksująca „hygge”, ale także archaiczne i groźne *numinosum*. A wraz z tak różnymi postawami, potrzebami i odczuciami zmienia się umiejscowienie świętości w odniesieniu do życia indywidualnego i społecznego oraz pojawiają się nowe wyzwania mediacji w spluralizowanym społeczeństwie (Martinelli 2020: 97-98). Pojawia się też postulat, by odebrać przedstawicielom religii możliwości określania tego, co jest świeckie (Gourgouris, 2013: 62).

Hipotezy badawcze

Badania projektowe oparte są na dwóch hipotezach:

1. Ze względu na fakt, że sztuka współczesna – po okresie nowoczesności skoncentrowanej na wynalazczej formie, projektach przyszłości i postawie krytycznej – zwraca kluczową uwagę na jakość życia i relacje społeczne tworzone za pomocą sztuki, postawiono hipotezę, że by odzyskać i przeformułować wartości utracone lub zmarginalizowane w wyniku postępu nowoczesności, warto udać się do współczesnych klasztorów kobiecych. Tam bowiem najprawdopodobniej sztuka zachowała praktyki (jako residua) w większości wywodzące się z czasów przednowoczesnych, a nawet średniowiecznych, które mogą się okazać interesujące dla współczesności. Co warto jednak zaznaczyć, badania nad residuami nie oznaczają powrotu do przeszłości, ale rewizję rozumienia sztuki w przestrzeniach, w których nie jest ona poddana jedynie logice naukowej i estetycznej, w celu dostrzeżenia w niej aspektów mających moc budowania i wspierania wspólnoty, tworzenia relacji i oddziaływania na emocje i dobrostan, co zostało pominięte w dotychczasowych analizach naukowych. Instytucjonalność religijna, najczęściej połączona z patriarchalizmem, nie wyklucza w założeniu projektu różnicowania form aktywności i sprawczości w zakonach żeńskich. Skupiono się właśnie na nich, by pominąć gorszące, a niestety częste w potransformacyjnej Polsce używanie religii jako elementu potwierdzającego

narodową tożsamość (w kontrze do tego, co inne), gdyż badawczym celem jest właśnie „inne”.

Z przyjęcia pierwszej hipotezy badawczej – że sztuka służąca budowaniu wspólnoty, dobrostanu, szacunku i trosce o świat nie jest bynajmniej wynalazkiem ponowoczesności i warto skorzystać z tego, co zostało z nowoczesności wyparte – wynika druga hipoteza badawcza:

2. Pozyskiwanie wiedzy wynikającej z szacunku dla lokalnej społeczności i jej uwikłania w specyfikę danego miejsca nie może być realizowane metodą pozyskiwania danych wedle z góry określonych metod (opartych na naukowej i estetycznej klasyfikacji oraz selekcji obiektów), gdyż wymaga nawiązywania horyzontalnych relacji z użytkownikami sztuki. A zatem istotne są nie tylko sklasyfikowane naukowo dzieła sztuki, ale także ludzie, którzy korzystają ze sztuki i tym samym stają się w projekcie źródłem wiedzy o niej. A ponieważ bardziej interesuje nas wykorzystanie dzieł sztuki w praktyce życia codziennego niż ich autonomiczne cechy, szczególny nacisk należy położyć – zgodnie z takim założeniem – na nawiązanie przez badaczki pracujące w ramach projektu właściwych (przyjacielskich, a w każdym razie opartych na szacunku) relacji z osobami tworzącymi/użytkującymi sztukę. Hipoteza ta zakłada również, że jako zawodowi historycy sztuki idziemy do klasztoru, a także innych wspólnot, dla których ważna jest sztuka, aby nie tyle wzbogacać bazy danych, ale by uczyć się na nowo o potencjale sztuki nie traktowanej jako zbiór luksusowych towarów kontrolowanych przez uprzywilejowane i przez to rzekomo samowystarczalne jednostki. Skoro bowiem chcemy wychwycić to, co zostało pominięte w obowiązujących paradygmatach wiedzy, to raczej użytkownicy sztuki i tworzone relacje są kluczowym źródłem wiedzy (*lore*), a nie niegdysiejsze metodologie badawcze *a priori* stworzone przez ekspertów. Co więcej, przyjęcie tej hipotezy ma skutkować możliwością otwarcia się na inny mechanizm uczenia się i komunikowania poprzez sztukę, zacierający granice antagonistycznych postaw świeckie/religijne, wsteczne/progresywne, zinstytucjonalizowane/subiektywne wymiary wiary, a nawet dopuszczenie istnienia transcendentnego (a nie jedynie racjonalnego, odczarowującego świat) fundamentu zdarzeń immanentnych. W ten sposób wyjaśnia się

kontekst celów przypominania, odzyskiwania i dawania głosu: konieczność budowania wiedzy ugruntowanej i skorzystania z pomocy, jaką oferują artyści i *art based research*. Oczywiście hipotezę dotyczącą sensu badania różnych współczesnych kolektywów można zbić uwagą, że wiele z nich jest często powierzchownych czy wręcz fikcyjnych. To byłoby jednak oceniające założenie przedwstępne, którego staramy się unikać.

Przykład kobiecych klasztorów jest zatem rdzeniem poszukiwania we współczesnej sztuce działań wspólnotowych, opartych na przekonaniu o istnieniu (różnie rozumianej, hybrydowej i poszukującej) świętości, wymagającej przede wszystkim szacunku. Celem projektu jest zarówno produkcja nowej wiedzy (rodzaj wiedzy, rozumianej jako zasoby nieeksploatacyjne, wzmagające empatię), jak i rozwój procedur jej pozyskiwania w ramach dyscypliny historii sztuki. Te dwa cele nie są traktowane oddzielnie, ale jako synergiczny węzeł wpisany w nową afirmatywną humanistykę. Celem jest ukazanie żywych, „niemuzealnych” powiązań człowieka ze sztuką, w którym ważny jest aspekt tworzenia po pierwsze tożsamości (pozwalającej na okazywanie słabości), po drugie społeczności (opartej na szacunku, dzieleniu się i zaufaniu, w którym jest miejsce na błędy), tak by dobrostan (a nie narzucanie ludzkiego panowania nad uprzedmiotowioną rzeczywistością) był traktowany priorytetowo. Chodzi o wytworzenie wiedzy wynikającej przede wszystkim z doświadczenia bycia wewnątrz świata, gdyż w nowoczesności dominowała naukowa chęć obiektywnego, racjonalnego dystansu oraz apologia jednostkowej autonomii umożliwiająca ustanawianie hierarchii i kontrolę. Inna wiedza o sztuce – która interesuje nas w projekcie – jest też dlatego bardzo wstrzemięźliwa w osądzaniu i skupia się na sztuce tworzącej szeroko rozumiane więzi społeczne i podmiotowego stawania się (aspekt ontologiczny), czyli jako istotny element kształtowania stosunku do świata pełnego horyzontalnych zależności i przynależności, domagających się empatii. Tym samym jej specyficzny kształt wyłania się z interakcji ludzi, nieludzi, przestrzeni i rzeczy, ponieważ wszystkie te elementy są aktywnymi uczestnikami działań i aktywności ze sztuką.

Miejsca i ludzie

Taki zaczytn teoretyczny spotkał się z ciekawym odzewem w Lizbonie. Gospodarzami ze strony Universidade Nova de Lisboa były: dr Basia Śliwińska i dr Margarida Brito Alves. Co warto podkreślić, w konferencji wzięli udział na równych prawach zarówno artyści, jak badacze uniwersyteccy, co oznaczało hierarchiczne zrównanie *art based research* i tradycyjnej wiedzy, tworzonej w ramach historii sztuki. Lokalizacja obrad w Lizbonie to: monumentalny, pojezuicki budynek Colégio Almada Negreiros należący do Universidade Nova de Lisboa (**il. 1**), ogrody Muzeum Gulbenkiana (**il. 2**) oraz Museu Nacional de Arte Contemporânea. Uczestnicy reprezentowali głównie trzy kraje: Wielką Brytanię, Portugalię i Polskę (Middlesex University w Londynie, Leeds Arts University, Loughborough University, University of Gloucestershire, Universidade Nova de Lisboa, Escola de Arquitetura, Arte e Design da Universidade do Minho (EAAD), Akademia Sztuki w Szczecinie, Uniwersytet im. Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie, Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu, Uniwersytet Adama Mickiewicza w Poznaniu, Uniwersytet Artystyczny im. Magdaleny Abakanowicz w Poznaniu), ale byli też goście ze Szwecji (Göteborgs universitet), Chorwacji (Sveučilište u Zadru) i Łotwy (Latvijas Mākslas akadēmija) oraz niezależni badacze i artyści z wyżej wymienionych krajów.

Wzbudzanie zaufania, dzielenie się radościami i bólem

Szczególnie warto podkreślić działania wspólne, jakie integrowały uczestników konferencji i jednocześnie stwarzały możliwość zastanowienia się nad sposobami tworzenia historii. Tu ciekawe było m.in. działanie zainicjowane przez Małgorzatę Markiewicz. W swych *Gloves-stories* artystka nawiązała do faktu, że od dwóch dekad zbiera z ulic wielu miast europejskich zagubione, pojedyncze rękawiczki. Na konferencję w Lizbonie przywiozła niektóre z nich. Zadaniem uczestników było wybranie najpierw takiej, z którą najbardziej się utożsamiamy, a następnie poszukanie pary dla niej/dla siebie. Następnie trzeba było stworzyć historię o tym, kto to był, jaka osoba. Chodziło m.in. o opowieść o kimś, kogo straciliśmy i kogo



il. 1. Aula Universidade Nova de Lisboa w Colégio Almada Negreiros, gdzie pierwszego dnia odbywały się obrady

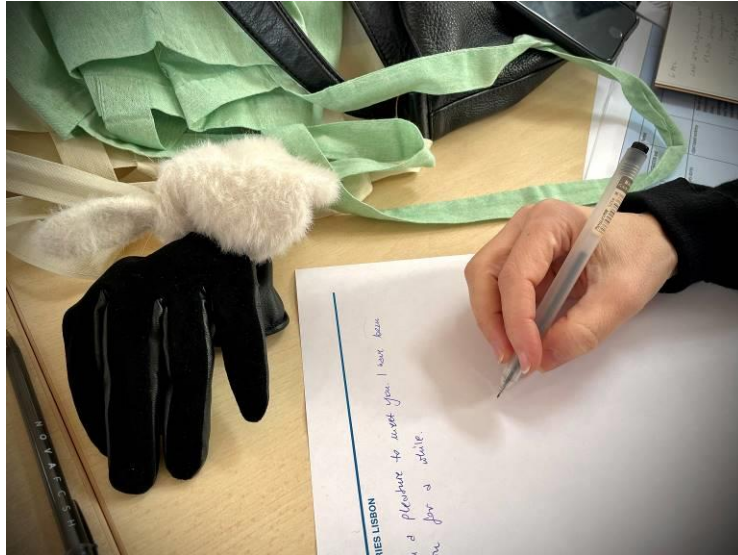


il.2. Warsztaty w ogrodach Muzeum Gulbenkiana

wciąż brakuje **(il. 3)**. Opowieści okazały się być zaskakujące, poruszające wyobraźnię, a dzielenie się nimi powodowało, że uczestnicy konferencji poznawali się z bardzo niekonwencjonalnej strony. Artystka jest przekonana, że dotykając, wachając, zbierając coś, co przez przypadek stało się śmieciem, możemy stworzyć nowe metodologie kreowania teraźniejszości i przyszłości. Jednocześnie, ponieważ zaproponowała to wspólne działanie na samym początku konferencji, spowodowała, że między osobami uczestniczącymi wytworzyła się więź, zaufanie i chęć dalszych działań.

Z kolei Marta Branco Guerreiro swoją propozycję działań w ogrodach Muzeum Gulbenkiana *To Be a Poet in the Margins of the Museum (walkshop)* oparła na przekonaniu, że partycypacja może przybierać różne formy, a przy tym używać wielu języków, niekoniecznie werbalnych, gdyż jej aktorami są nie tylko ludzie. Jeden z pomysłów, jaki mieliśmy rozwinąć w urokliwej przestrzeni lizbońskiego ogrodu, dotyczył japońskiej koncepcji *engawa*, przestrzeni „ani całkowicie wewnątrz, ani na zewnątrz”. Warto zaznaczyć, że Centro de Arte Moderna z Fundação Calouste Gulbenkian jest obecnie w remoncie, a architekt Kengo Kuma, któremu zlecono realizację projektu, pracuje nad ideą włączenia idei *engawa* do muzeum i jego ogrodów. Zadaniem uczestników była próba odpowiedzi na pytanie, czy możemy wykorzystać przestrzeń „pomiędzy”, aby pomyśleć o nowych sposobach współpracy. Oprócz spożytkowania idei *engawa* wyobrażenie sobie nowych sposobów wchodzenia w mury muzeum miało się dokonywać także dzięki przypomnieniu/wyobrażeniu sobie powodzi z 1967 roku, podczas której woda – tak łagodna i piękna w ogrodzie – wdarła się do muzeum i zagrażała jego kolekcji. Wymyślanie relacji z muzeum, jego ogrodem i kolekcją oparte było w „walkshope” na takich czynnościach, jak pisanie, rysowanie oraz obmyślanie choreografii ruchu. Atmosfera sprzyjała pokonywaniu własnych zahamowań, przymierzaniu się do roli poety w muzeum **(il. 4)**.

Natomiast Dominika Kemilä w działaniu *Dangerous Grounds: Witnessing, Archive and Public Space* zaproponowała wspólne odczytanie archiwalnych dokumentów dotyczących straconych przez NKWD mieszkańców Karelii w czasie czystek mniejszości etnicznych w latach 1937-1938 w ZSRR. Wykorzystała archiwalia NKWD zebrane z bazy danych rosyjskiego



il. 3. Pisanie historii spotkania dwóch rękawiczek na warsztatach prowadzonych przez Małgorzatę Markiewicz



il.4. Komponowanie przestrzeni „pomiędzy”, na warsztatach *To Be a Poet in the Margins of the Museum (walkshop)*, prowadzonych przez Martę Branco Guerreiro

stowarzyszenia Memoriał, informacje o aktach ludobójstwa, które pozostawały niedostępne przez ponad pół wieku. Wspólne ich czytanie miało na celu zbadanie, co znaczy dzisiaj dla nas badanie dokumentów zbrodni.



il.5. Wspólne czytanie archiwów NKWD, zaproponowane przez Dominikę Kemilę w *Dangerous Grounds: Witnessing, Archive and Public Space*



il. 6. Warsztaty prowadzone przez Dominikę Łabądz *Exercises for Moving Over* w Museu Nacional de Arte Contemporânea. W niebieskim płaszczu, druga od prawej – dr Basia Śliwińska, współorganizatorka konferencji. W tle chusteczki z warsztatów *Any Vivody Folded Memories – Object Based Workshop*

Każdy uczestnik konferencji dostał tekst z nazwiskami pomordowanych oraz krótkimi danymi z ich życia. Wspólne czytanie, we wspólnym rytmie unisono, zakłócało się przez inny rytm czytania samej Kemili (**il. 5**). To powodowało, że sens czytanych słów stawał się wyrazistszy (trzeba było nie dać się wybić z rytmu i dokładniej wymawiać każde słowo), a całość zmieniała się w indywidualną pracę żałoby i wspólne oplakiwanie. W dziwny sposób suche dane ożywały i przenikały grozą czytających.

Wymienione warsztaty zmieniły nieznających się badaczy z różnych krajów w osoby zainteresowane sobą nawzajem, odkrywające potencjały i horyzonty tak badawcze, jak i ludzkie. Były to aktywności najczęściej na granicy zabawy i bezinteresownego spotkania. Jednak w przypadku *Dangerous Grounds* podzielenie się pełną bólu historią miejsca, skąd się pochodzi, otworzyło uczestników na smutek i niezagojone rany. Dzięki warsztatom pozyskiwanie wiedzy stało się ciekawym procesem, otwartym na nieoczekiwane sposoby i relacje między badaczami i badaczkami.

Wątki feministyczne: praca pamięci, konstruowanie historii

Na konferencji, zgodnie z oczekiwaniami, pojawiło się wiele wątków feministycznych. Wypowiedź Beatriz Laschi *Lisbon Her-Stories: Counter-Monuments for Women's Visibility* zaczęła się od prostej konstatacji o zawłaszczeniu przestrzeni publicznej stolicy Portugalii przez męskie pomniki i nieobecności pomników upamiętniających kobiety ważne dla historii miasta. To sytuacja znana ze wszystkich miast europejskich. Czy jednak odpowiedzią na to ma być dodawanie w miastach żeńskich figur, by stworzyć parytet? To jedno z ważnych pytań dotyczących form upamiętniania, przywracania pamięci i tworzenia historii, która w przypadku figuralnych pomników przeradza się często w karykaturę. Ponieważ temat zainteresował wszystkich uczestników, po krótkim zmapowaniu lizbońskich kobiecych kontrapomników utworzył się *talking circle*, w którym dzielono się uwagami na temat nieudanych przedsięwzięć rzeźbiarskich. Na pierwszy ogień poszedł pretensjonalny pomnik nagiej Mary Wollstonecraft, odsłonięty w Londynie w 2020. W związku z jego krytyczną oceną nie brakowało nawet pomysłów likwidacyjnych. Jednak pamiętając, że pomniki wyznaczają

trajektorie ruchu mieszkańców, przyczyniają się do wytworzenia wyobrażenia o danej przestrzeni i kształtowania lokalnej tożsamości, trzeba mieć na uwadze, że wykreowana przestrzeń wyobrażona bywa czasem wręcz całkowicie niezależna od przesłania zawartego w pomniku (Praczyk 2015: 25). Przypomina to, że choć nad posiadaniem przeszłości da się co prawda zapanować na jakiś czas, to jej odkrywanie może wiązać się niekoniecznie z odgórnie narzuconymi ideami, ale z osobistym doświadczeniem zabarwionym przyjemnością oraz niekoniecznie z naukowymi procedurami.

Zmysłowe podejście do herstorii to pomysł, jaki eksplorowała art. dr Katarzyna Cytlak. W swej prezentacji omówiła twórczość współczesnych artystów latynoamerykańskich tworzących niewielkie figurki z gliny, inspirowane rdzenną kulturą amerykańską. Na swoje wystąpienie *Forgotten Her-Stories. Decolonial Practices in Latin American Clay Art*. Cytlak przyniosła każdemu słuchaczowi niewielkie porcje gliny. Dzięki temu, słuchając o figurkach z tego materiału, każdy mógł jednocześnie sam go formować, wyczuwać w dłoniach wilgotną materię, odkrywać jej różne właściwości, art. zapach, temperaturę, sprężystość i podatność na kształtowanie palcami. W ten sposób odwoływanie się do niezapisanych, a przekazywanych jedynie drogą ustną narracji (w tym także do lokalnych mitów i zapomnianych historii), opowiadanych przez podmioty subalternalne, które można „zrekonstruować” jedynie przy pomocy wyobraźni, zmieniło się niemal w zabawę, a opowieści rodziły się między słowami. Do ustnych, zapomnianych historii odwoływała się także Madara Kvěpa. W swym wystąpieniu *Natural Sites of Significance: the Grand, the Small, the Sacred and the Mundane* opowiadała o własnych praktykach artystycznych związanych z chęcią poznania zamierzchłej historii własnego kraju, której świadkami są stare drzewa, uznane za święte oraz kamienie. Artystka wracała do miejsc ze świętymi drzewami i eratykami, próbując wymyśleć własne sposoby nawiązywania relacji, posługując się głównie głosem i dotykiem. Podkreślała, że próbując porozumieć się ze swoimi przodkami poprzez przekraczanie ograniczeń temporalnych, nie interesował jej wygląd drzew i głazów, ale ich niezrozumiałe wnętrza komasujące czas.

Jej próby „rekonstrukcji” dawnej sztuki kontrastowały z przykładem, jaki w swym wystąpieniu *Loss, Feelings, and Care in the Reception of Ancient Greece and Rome* pokazała Alison Poe. Odwołując się bowiem do rekonstrukcji starożytnej rzeźby *Laokoona* przez Michała Anioła, badaczka uznała, iż podobne działania służyły podkreśleniu wyjątkowości zachodniej cywilizacji i zawiadywaniu odpowiednio sprofilowanej wiedzy o niej przez grupę elit. Dlatego sugerowała, że rezidua z przeszłości służyć powinny raczej odzyskiwaniu wiedzy o ludziach nieuprzywilejowanych przez los, pominiętych przez kulturę patriarchalną. Jej zdaniem, naukowcy i artyści powinni wykorzystywać bardziej współczucie oraz empatię, aby odkryć podobieństwa i różnice między życiem współczesnym i starożytnym, oraz stworzyć ponadnarodowy dialog z mieszkańcami „obcej krainy” – starożytnej Grecji i Rzymu.

Postulat włączenia afektywności do badań został notabene wcielony w życie również w prezentacji Doroty Łuczak i Aleksandry Paradowskiej *An Affective Biography of the Sculpture of Salomea from Głogów*. Badaczki przedmiotem analizy uczyniły bowiem Salomeę Głogowską nie tyle jako obiekt (rzeźbę z ok. 1290 r.), ale jako figurę posiadającą własną, indywidualną biografię. Nacisk położono na kult samej Salomei oraz zdecydowanie afektywny (a nie po prostu społeczny) odbiór rzeźby, związane z tym jej przemieszczenia i sposoby rozumienia społecznej roli posągu. Podkreślono afektywność recepcji, gdyż – co ważne – Salomea odegrała ważną rolę w procesach kształtowania tożsamości Polaków na przyznanych po II wojnie światowej krajowi tzw. Ziemiach Odzyskanych. Śladem fizycznej i symbolicznej migracji okazały się zachowane fotografie, na których Salomea pojawiała wraz z całym ekosystemem funkcjonowania, by posłużyć się terminem Elizabeth Edwards *archival ecosystem* (Edwards 2019).

Z kolei punktem wyjścia Hilary Robinson w prezentacji *Feminist Art. Making Histories: A Practice Towards Not-Losing* było stwierdzenie faktu, że historia sztuki, muzealnictwo i związane z nimi pedagogiki wciąż marginalizują artystki, artystów irlandzkich i analizę feministyczną, a w rezultacie irlandzka sztuka feministyczna jest „tracona” przez uprzedzenia lub ignorancję. Badaczka przedstawiła swój 3-letni projekt, jaki ma temu

przeciwdziałać: Feminist Art. Making Histories (FAMH), jego założenia i postępy. W jego ramach dokonuje się nagrań i archiwizujące historie i efemera 60 brytyjskich i irlandzkich artystek feministycznych.

Inne prezentacje i warsztaty

Na konferencji było notabene więcej warsztatów niż tylko te wymienione powyżej. Ana Vivoda w *Folded Memories – Object Based Workshop* odniosła się w swych warsztatach do żałoby po ojcu. Po zaaranżowaniu podczas konferencji spontanicznej wystawy z pozostawionych przez niego chusteczek do nosa (na których sama wyhaftowała różne zdania), rozdała uczestnikom kupione niedawno chusteczki i zachęciła do interwencji w nie za pomocą igły i nitki. Dominika Łabądź w *Exercises for Moving Over* zaproponowała z kolei uczestnikom serię wspólnych zadań ruchowych, by odnieść się do osobistych przywilejów, tworzyć wspólne opowieści i próbować porozumieć się między sobą bez mediacyjnego użycia języka angielskiego, a jedynie za pomocą języka rodzimego, nieznanego interlokutorowi.

Warsztaty *The Gendered Practices and Politics of Art Collectives – Writing and Thinking Together about Affective Labour and Collectivity* poprowadzone zostały przez artystki i badaczki z sieci *And Others* (Carla Cruz, Helena Reckitt and Karolina Majewska-Güde). Wynikały z przemyśleń dokonanych w ramach projektu badawczego ich koleżanki, Liny Džuverović z Chelsea College of Art *And Others: The Gendered Politics and Practices of Art Collectives*. Koncentrowały się na rozpoznawaniu i przekształcaniu wzorców wizualnych i takim opracowywaniu nowych możliwości i performatywnych ścieżek zbiorowej widoczności, które w efekcie mogłyby pomóc zrozumieć szeroki zakres esidua ni, pominięć i innych kwestii związanych z uhistorycznieniem pracy zespołowej i kolektywnej. Po wysłuchaniu krótkich wykładów uczestnicy tym razem rysowali i robili kolaże, próbując dokonać reprezentacji siebie, sąsiadów oraz różnych miejsc i sytuacji. Było to trudnym wyzwaniem, tak ze względu na wpojone wzorce, jak i niechęć do wprowadzenia dysonansu zakłócającego miłą atmosferę. Artystki wyraźnie zresztą podkreśliły, a stało się to wręcz namacalne w trakcie warsztatów, iż obecny entuzjizm wobec grupowych działań w całym świecie sztuki, niesie ze

sobą pewną romantyzację kolektywów. Niesłusznie bowiem sugeruje, że praca kolektywna – czy to artystyczna, czy kuratorska, czy organizacyjna – jest w jakiś sposób automatycznie emancypacyjna i egalitarna, zachowując niejako z natury obietnicę równości i inkluzywności. Tymczasem rzeczywistość pracy kolektywnej jest pełna wyzwań i nierówności, a osoby pracujące w ten sposób są nie mniej narażone na wyzysk niż indywidualni pracownicy kultury (Bradley, Esche 2007; Gago 2020; Sholette, Stimson 2007).

Lawrence Buttigieg w wystąpieniu *Lost-and-Found Within the Box-Assemblage* odniósł się, podobnie jak Ana Vivoda, do ambiwalentnego statusu niektórych przedmiotów jako czegoś w rodzaju świeckich relikwii. Przedstawił dzieła (box-assemblages), jakie tworzy wraz z Cescą, swą przyjaciółką i modelką. W trakcie pracy, jak wyjaśniał, kluczowy jest proces, który archeolodzy (art. Chris Gosden) definiują jako *presencing* (uobecnianie, czynienie obecnym i przedstawianie). U Buttigiega rzeczy, po usunięciu z miejsca, do którego zwykle należą, są wiązane z innymi przedmiotami i kontekstualizowane tak, by powstał dla nich nowy dom (rodzaj relikwiarzowej skrzyneczki). *Presencing* to wielki problem nie tylko nauk historycznych i sztuki (wraz z muzeami), ale również religii, gdyż dotyczy zarówno nieobecnych / uciszanych aktorów społecznych, jak i epifanii, wizji, objawień nadprzyrodzonych postaci i zjawisk. A przecież bez tego, jak bardzo racjonalnie chcielibyśmy podejść do przeszłości, trudno w pełni pojąć naszych przodków. Tak czy inaczej, Buttigieg wierzy, iż w tworzonych przez niego dziełach, oscylujących między podmiotem i obiektem, zachodzi „materialna transmutacja”.

Dotycząca zupełnie innego obszaru prezentacja *Reciprocity* Susie Olczak dotykała podobnych kwestii zależności i przynależności do świata przedmiotów nieożywionych. Wzbogacona została spostrzeżeniami na temat zakorzenienia w środowisku i przyrodzie. W tej perspektywie Olczak podkreśliła (na podstawie swojego projektu, zrealizowanego z Emmą Elliott *Jungle Meets the Sea... The World is Split in Two*) rolę kobiecych opowieści w matriarchalnej społeczności tubylczej w Darién Gap w Panamie („tropikalnym rajem, ale także w niestabilnym regionie”) dla budowania

zrównoważonych relacji ludzi ze światem niehumanym, w tym szczególnie z roślinami. Naukowczynie zaprezentowała ponadto wnioski z rezydencji badawczej na pustyni Atacama w Chile, rozważając, w jaki sposób tamte społeczności żyły przez ponad 10 000 lat w jednym z najtrudniejszych środowisk na naszej planecie. Jak zauważyła, jest to miejsce, w którym opowiadanie historii łączy ziemię i niebo.

Był też dział poświęcony protestom i zawiązywanym dzięki nim wspólnotom. Aleksandra Kokoli w wystąpieniu *God is Change: Intersectional Feminism Against the End of the World* przedstawiła swoje badania nad sztuką i aktywizmem wizualnym w kobiecym obozie pokojowym w Greenham Common (1981-2000), otaczającym bazę Sił Powietrznych USA w południowo-zachodniej Anglii. Kobięcy obóz pokojowy Greenham Common stał się bowiem bardzo szybko nie tylko miejscem niezgody na aktualną politykę, ale bezpieczną przystanią dla kobiet uciekających z brutalnych domów i opresyjnych sytuacji życiowych, a także laboratorium do ponownego wyobrażenia sobie gender. Obóz ten, wedle słów samej Kokoli, stał się opierającą się widmom apokalipsy maszyną feminizmu w praktyce.

Emilia Jeziorowska w prezentacji *In (Re)Search of Potential Changes. Indignados Protest Art. from Archivo 15-M and Princeton University Library Collections* skupiła się na śladach, czyli archiwalnych kolekcjach pamiątek protestów Occupy i Indignados. Mówiła o instytucjonalnych i nieoficjalnych praktykach tworzenia i dokumentowania ruchów obywatelskiej niezgody. W tym kontekście ważne jest, jak podkreślała badaczka, iż nawet utrata wiary w możliwość rewolucji politycznej obalającej hegemonię globalnego kapitalizmu nie powstrzymuje dokumentacji działań sprzeciwu. W ostateczności bowiem te bardzo niekonwencjonalne archiwa mogą ukazać się niezwykle użyteczne w praktykach budowania wiedzy na nowo.

W inny sposób do idei sprawiedliwości i równości odniosła się Catherine Dormor w prezentacji *Unmaking – The Peripheral Spaces of Curiosity*, dla której punktem wyjścia stało się pisanstwo Sylvii Wynter i jej idee rekonceptualizacji człowieka oraz rehistoryzacji człowieczeństwa jako projektu praktycznego. Komentująca je Katherine McKittrick powiedziała (a Dormor, powtarzając to, podkreślała), że nadszedł już czas byśmy stali się

dzisiaj „domyślnym elementem twórczo-intelektualnego projektu ponownego wyobrażenia sobie, co to znaczy być człowiekiem, a tym samym ponownego określenia tego, kim/czym jesteśmy” (McKittrick 2015: 2). Zaproponowane warsztaty odnosiły się do uświadamiania sobie wykluczającego myślenia i wspólnego zbadania możliwości, czy ciekawość, jako praktyka peryferyjna, może tworzyć nowe ontologie, pedagogiki i sposoby bycia we wspólnocie.

Z kolei Paula Chambers w wykładzie-interwencji *Material Nomads: A Feral Artist Intervention* najpierw opowiedziała o swoim projekcie interwencji artystycznej w ramach Momentum 12. Nordic Biennale w Moss. Jej akcja polegała na zainstalowaniu 51 prac wykonanych z miedzi i szyfonu w różnych lokalizacjach w Moss. Nazwała ją – ze względu na ambiwaletny status dzieł z miedzi i szyfonu między „pracą i niepracą” – zdziaczałą interwencją artystyczną (*feral artist intervention*). W Lizbonie podczas panelu zainstalowała swoje intrygujące szyfonowe i miedziane obiekty w miejscu obrad, by umożliwić tym dziwnym dziełom interweniowanie w dyskusję panelową w roli peryferyjnych katalizatorów ciekawości. W zamyśle artystki miało to dać uczestnikom możliwość głębszej eksploracji tego, jak bycie zdziaczałym może być feministyczną strategią pracy artystyczno-badawczej, odpowiedniej dla współczesnych czasów.

Podsumowanie

Wnioski dotyczące dość intuicyjnych i – co można zaryzykować – dość niezbornych poszukiwań, jakie wyłoniły się podczas lizbońskich obrad, da się jednak streścić całkiem spójnie i konkretnie w następujących punktach:

1. Istnieje duży potencjał wypełniania białych plam w historii. Wypełnianie ich przez treści patriarchalne tworzy scenariusze powielające niegdysiejsze hierarchie, uprzedzenia i niesprawiedliwości. Współczesne wypełnianie ma natomiast na celu pompowanie powietrza w przestrzeń wspólną (żywych i umarłych), w której możliwe byłoby sprawiedliwe i godne życie.

Choć jest to wniosek dość oczywisty, podjęty już w sztuce feministycznej lat 60., to trudno byłoby mi wskazać konferencje naukowe sprzed kilkudziesięciu lat, gdzie naukowcy zajmowali się wyszywaniem, rysowaniem i chodzeniem po ogrodzie w celu napisania wiersza. Idee, choć słuszne, zawsze dotyczą planowania i przyszłości. Wprowadzanie ich w materialny konkret tu i teraz stawało się nie tyle burzą mózgów, co burzą potrzęsającą w zamierzeniu człowiekiem w jego całości, niesprowadzonym jedynie do roli eksperta – „naukowca” / „naukowczyni” czy „artysty”/ „artystki”.

2. Nie tyle ważne jest dotarcie do tego, jak było, ale do tego, czym to, co było, jest dla nas dzisiaj.

Wynika to w prosty sposób z punktu 1. I dotyka bardzo szybkich zmian kulturowych, dla których uzasadnienia szukamy nie tylko w projektach przyszłości i próbach stworzenia ładu przynajmniej w tych przestrzeniach, które są od nas zależne. Wynika to również – a może przede wszystkim – z potrzeby sensu, jaki czerpie się z długiego trwania i jaki czerpać chcemy z historii. Legitymizacja poprzez historię prowadzi zatem do punktu 3.

3. Za pomysły pozwalające na inne pisanie historii sztuki uznać można:

- c. wymyślanie rytuałów, gdyż ich wspólnotowy i afektywny charakter pozwala dotrzeć do przeszłości bardziej osobistej, niemainstreamowej i zmarginalizowanej, do głosów wyciszanych i niesłyszanych.

Ten nurt wpisuje się w ramy tych długotrwałych już dzisiaj wysiłków, by uwolnić sztukę od towarowego, elitarnego, klasowego, patriarchalnego i kolonialnego myślenia.

b. potraktowanie sztuki jako pracy, bo pozwala włączyć w zakres sztuki nie tylko rzemiosło, ale także działania nieoryginalne, okoł artystyczne, związane z uczestnictwem, a nie jedynie z dawaniem wyjątkowych pomysłów i tworzeniem genialnych arcydzieł.

To kolejny postulat związany z obalaniem kanonów wspierających hierarchie sztuki przynależnej uprzywilejowanemu białemu Europejczykowi z klasy średniej i wyższej. Jak uświadomiła mi Agnieszka Patała, przykładem podobnego spojrzenia na proces powstawania sztuki jako pracy, w którą zaangażowanych było wiele osób, także w ramach działań około- lub

nieartystycznych, był projekt kierowany przez Therese Martin WOMENART (*Reassessing the Roles of Women as „Makers” of Medieval Art. and Architecture*). Co prawda, stworzył on ramy pozwalające dostrzec udział kobiet w powstawaniu dzieł sztuki średniowiecznej, jednak w podsumowującym zbiorze esejów badaczom i badaczkom nie udało się zerwać z wizją świata średniowiecznego opartego na patriarchalnych filarach. To przestroga, by konsekwentnie trwać w przyjętych założeniach i w chwilach zwątpienia nie kierować się w stronę wciąż istniejących naukowych kolein.

c. aktywowanie zmysłów w trakcie procesów docierania do przeszłości, otwartość na niespodziankę i nie dające się całkowicie zracjonalizować wnioski czyli wysuwanie na pierwszy plan ontologicznego podejścia do sztuki kosztem epistemologicznego, albowiem dzięki takiej postawie – opartej na dłuższym czasie trwania, performatywności i partycypacji – uzyskać można poczucie przynależności i zakorzenienia, tak ważne w dzisiejszym nomadycznym i wielokulturowym społeczeństwie.

Afektywność z punktu 3c z jednej strony łączy się nie tylko z nurtem zwrotu ontologicznego, ale również ze zmianą w podejściu do badań wobec lawinowego narastania informacji, baz danych i ich technologizacji. Znaturalizowane treści, jakie zrecypowaliśmy w procesie edukacji są testowane w procesie działania. To pierwszy dobroczynny skutek performatywnego podejścia do badań nad sztuką. Drugi łączy się z konstatacją, że demokratyzacja nauki nie jest receptą na populizm. Dlatego zadzierzgiwanie empatycznych więzi – tak między samymi badaczami/badaczkami, jak między uczestnikami sztuki, wydaje się również rodzajem bezpiecznika, który abstrakcyjne myślenie osadza w ciałach i sercach konkretnych istot. Ten rodzaj przejścia od spekulacji i symbolizacji do materii/ciała, od kolonialnego planowania plantacjocenu do spontanicznych spotkań naukowych, które nie muszą zakończyć się natychmiastowym sukcesem, jest szczególnie ważny w szukaniu dróg wyjścia z cienistych ścieżek, na jakie wprowadziła nas (mimo wielu zasług) nowoczesność. Wspólny rytuał dogrzebywania się do przeszłości i do samych siebie podczas *art. based research* staje się wydarzeniem z terażniejszości, a tym samym wydarzenie z przeszłości nabiera życiowego, a nie jedynie

estetycznego/artystycznego znaczenia dla uczestników. Dzięki temu sztuka schodzi z piedestału zarezerwowanego dla ekspertów, staje się wspólnym dobrem ludzi z różnych środowisk i kultur, stwarzając unikatową platformę, gdzie mogą wydarzać się rzeczy niemożliwe gdzie indziej.

Na koniec powrócę do projektu *Residua przednowoczesnych relacji ze sztuką w wybranych współczesnych żeńskich klasztorach Małopolski i Dolnego Śląska* który, jak to już wspomniałam, zapoczątkował myślenie o konferencji i doprowadził w rezultacie do wymyślenia cyklu spotkań *The Lost-and-Found. Revising Art Stories in Search of Potential Changes* w trzech europejskich stolicach. Nietrudno zauważyć, że żaden z uczestników nie opowiadał o żeńskich zakonach i sposobach traktowania tam sztuki. Wskazano jednak na pozaestetyczne, nie skupione na formie kierunki badań. To niewątpliwie także kierunki, w jaki powinien podążać współczesny historyk/historyczka sztuki we współczesnych klasztorach. Wspólnota, duchowość, przynależność, empatia, wzajemna solidarność, długie trwanie to tylko niektóre z tych kierunków, jakie pozwolą ponownie zobaczyć sztukę w kontekście zarzuconym przez nowoczesność (czy epokę sztuki, jakby ujął to Belting), które powracają dziś z tak wielką siłą. Relacja pamięci i religii (duchowości) (Bogumił, Yurchuk 2022), bardziej inkluzywny feminizm to ważne elementy możliwości uczenia się od współczesnych żeńskich zakonów, pomimo ich patriarchalnego kontekstu. Ale oprócz tego ważna jest też generalna postawa, jaką starano się zaprezentować w Lizbonie, a jakiej powinniśmy się po prostu nauczyć, gdyż nie jest to wiedza jaką sami czerpaliśmy ze szkół. Twierdzę zatem, że konferencja w Lizbonie była kursem edukacyjnym, pozwalającym wyjść ze starych (pod pozorem obiektywizmu często powielającym zużyte schematy) i znaturalizowanych kolein badawczych, w dwóch wymienionych aspektach: zwrócenia uwagi na perspektywy i tematy badawcze oraz metodologię. Tylko bowiem w tak zakreślonych ramach wejście do klasztoru może mieć jakikolwiek sens. Jeśli lizbońska edukacja przyda się choć w niewielkiej części, uznać należy to za sukces przynajmniej w tym aspekcie, że projekt podjęty został przez tradycyjnie uformowane badaczki, które uczą studentów pokazując głównie

fotografie dzieł, od czasu do czasu odwiedzając muzea, a jeśli kościoły – to nie podczas nabożeństw. A zatem, to nie podobna tematyka czy chronologia była spoiwem konferencji, ani też nie formalne inspiracje, ale generalna zmiana postawy badawczej i podejścia do sztuki. Nie wymiana informacji i wzbogacenie wiedzy, ale zmiana jakościowej wiedzy i sposobów jej produkcji. Wyjeżdżając z Lizbony, nie tyle wiedzieliśmy więcej, ile mniej: bo uświadamialiśmy sobie, jak niepotrzebne dzisiaj są różne informacje i sposoby ich podania, jakie w nas wpojono.

Jak sądzę, rodzaj myślenia, na jaki chciano się nastroić w Lizbonie, ucząc się od siebie nawzajem, bliski jest stanowisku Rosi Braidotti, która od dłuższego czasu zajmuje się postsekularyzmem. Badaczka pisała niedawno:

Chcę opowiedzieć się za wizją świadomości, która łączy myślenie z afektywnością, krytykę z afirmacją zamiast z negatywnością i która nie waha się pokazać śladów szczątkowej (*residua*), choć nieteistycznej – duchowości. Konceptualny impet czegoś, co możemy nazwać zwrotem postsekularnym, polega na pojęciu, że podmiotowość polityczna nie wyklucza się wzajemnie z wartościami duchowymi i że zaangażowanie obywatelskie wraz z bojowym aktywizmem mogą obejmować znaczne pokłady duchowości. Tak długo, jak wierzę w wartości obywatelskie, takie jak sprawiedliwość, wolność, równość i demokratyczna krytyka, można powiedzieć, że jestem osobą wierzącą, choć nieteistyczną” (Braidotti 2014: 251).

Nadszedł więc czas, by historyk sztuki nabył nową kompetencję: empatycznej rozmowy z osobami wierzącymi. Bo dzieła sztuki są częścią konstelacji wiary, najróżniejszej wiary i najróżniejszej świętości.

BIBLIOGRAFIA

Bradley Will, Esche Charles (eds.), *Art and Social Change: a Critical Reader*, London 2007.

Braidotti Rosi, „Conclusion: The Residual Spirituality in Critical Theory: A Case for Affirmative Postsecular Politics”, in: *Transformations of Religion and*

the Public Sphere, ed. Rosi Braidotti, Bolette Blaagaard, Tobijn de Graauw, New York 2014.

Bogumił Zuzanna, Yurczuk Yulia (eds.), *Memory and Religion from a Postsecular Perspective*, London 2022.

Edwards Elizabeth, „Thoughts on the ‘Non-Collections’ of the Archival Ecosystem”, in: *Photo-Objects. On the Materiality of Photographs and Photo Archives in the Humanities and Sciences*, ed. Julia Bärnighausen, Berlin 2019.

Gago Veronica, *Feminist International: How to Change Everything*, London 2020.

Gourgouris Stathis, *Lessons in Secular Criticism*, New York 2013.

Aune Kristin, *Feminist Spirituality as Lived Religion: How UK Feminists Forge Religio-Spiritual Lives*, „Gender and Society” 2015, vol. 29, No. 1: 122-145.

Martinelli Monica, „Religion in Secularized and Post-Secularized Europe”, in: *Migrants and Religion: Paths, Issues, and Lenses. A Multidisciplinary and Multi-Sited Study on the Role of Religious Belongings in Migratory and Integration Processes*, ed. Laura Zanfrini, Leiden-Boston 2020.

McGuire Meredith, *Lived Religion: Faith and Practice in Everyday Life*, New York 2008.

McKittrick Katherine (ed.), *Wynter Sylvia – On Being Human as Praxis*, Duke University Press 2015.

Praczyk Małgorzata, *Materia pomnika. Studium porównawcze na przykładzie monumentów w Poznaniu i Strasbourgu w XIX i XX wieku*, Poznań 2015.

Sholette Gregory, Stimson Blake (eds.) *Collectivism After Modernism: The Art of Social Imagination After 1945*, Minneapolis 2007.

Szyborska Wisława, *Nothing Twice. Selected Poems*, translated by Stanisław Barańczak and Clare Cavanagh, Kraków 1997.

ARTYKUŁ

Kevin Barczak

PISnSS – Oddział Gdańsk

MODERNISTYCZNE OBLCZE SIEDZIBY GDAŃSKIEGO TEATRU WYBRZEŻE ORAZ JEJ PRZEBUDOWA

HISTORIA BUDOWY OBIEKTU

Sztuka teatralna w Gdańsku, mieście o ponadtysiącletniej historii, od wieków zajmowała eksponowane miejsce. Początkowo była obecna w jego przestrzeni za sprawą trup teatralnych, które przybywały do XVI-wiecznego Gdańska, nierzadko z odległych zamorskich krajów. Za jedną z pierwszych lokalizacji, w której odbywały się widowiska teatralne, uważa się siedzibę szkoły fechtunku, działającej przy Dworze Bractwa św. Jerzego. Drugim z kolei obiektem, w którym odbywały się przedstawienia teatralne, pozostawał znajdujący się w rejonie Dworu Miejskiego budynek szkoły szermierczej. Pierwsze spektakle zaczęto tam wystawiać w roku 1584. Forma, jaką nadano przestrzeni inscenizacji w tym nieskomplikowanym, drewnianym budynku, wykazuje liczne podobieństwa do koncepcji angielskiej architektury teatralnej epoki elżbietańskiej¹. Jak zauważa Robert Hirsch:

był to prosty, drewniany budynek z kilkoma poziomami galerii otaczających centralnie umieszczoną, odkrytą scenę. Architektura jego była czysto utylitarna, ale swoją skromną formą nie odbiegał też od angielskich teatrów Swan, Rose czy Globe z końca XVI w².

Warto nadmienić, iż gdańska siedziba szkoły fechtunku uważana jest za jeden z pierwszych teatrów na ziemiach polskich. Obiekt ten był kilkakrotnie przebudowywany, jednak w miarę upływu lat oraz pogarszającego się stanu

¹ R. Hirsch, *Architektura teatrów na Targu Węglowym w Gdańsku*, [w:] *200 lat teatru na Targu Węglowym w Gdańsku*, J. Ciechowicz, Gdańsk 2004, s. 47.

² Tamże.

technicznego budynku zdecydowano o konieczności wzniesienia nowego gmachu na potrzeby teatru³.

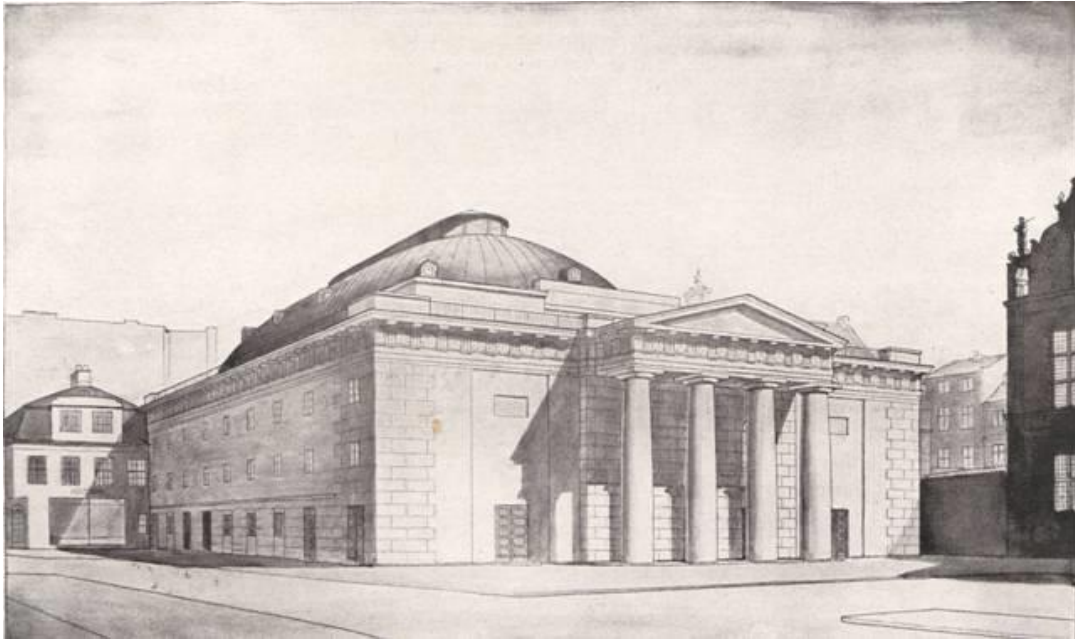
Twórcą zainicjowanej pod koniec XVIII wieku akcji mającej na celu pozyskanie funduszy na rzecz budowy nowego obiektu był gdański kupiec Jakub Kabrun⁴. Powołane przez niego towarzystwo akcyjne gromadziło fundusze, pochodzące ze sprzedaży akcji. Przygotowanie projektu tego ważnego dla miasta gmachu powierzono pochodzącemu z Wrocławia architektowi Carlowi Samuelowi Heldowi. Dość problematyczna okazała się kwestia wyboru odpowiedniej lokalizacji dla reprezentacyjnego obiektu. Z kilku zaproponowanych przez projektanta wariantów wybrano jeden, który z urbanistycznego punktu widzenia wydawał się najbardziej korzystny. Problem ze znalezieniem lokalizacji dla teatru wynikał zarówno z gęsto zabudowanej tkanki miejskiej, jak również z rozmiarów samego budynku. Pierwszy w pełni profesjonalny budynek teatru w Gdańsku stanął w północno-wschodnim narożniku Targu Węglowego, w sąsiedztwie niezwykle okazałego gmachu Wielkiej Zbrojowni (wzniesionej w XVII stuleciu). Jego realizacja trwała w latach 1799–1801. Autor obiektu, Carl Samuel Held (Wrocław 1766 – Gdańsk 1845), architekt o niemałym już wówczas dorobku w zakresie budowli monumentalnych (współpracował między innymi przy budowie Bramy Brandenburskiej w Berlinie), nadał bryle gdańskiego teatru niepowtarzalną formę⁵. Sylweta okazałego klasycyzującego gmachu, stanowiła swoistą dominantę w tejże części miasta, kontrastując z nie mniej ozdobną fasadą Wielkiej Zbrojowni.

Architektoniczna forma obiektu utrzymana została, zgodnie z obowiązującą ówczesnie konwencją, w stylu klasycystycznym, znamionym dla drugiej połowy XVIII wieku. Budynek teatru, zaprojektowany w formie monumentalnego, przysadzistego prostopadłościanu, zwieńczony został znaczących rozmiarów kopułą. Robert Hirsch zwraca uwagę na nieznaczące

³ Tamże, s. 47-48.

⁴ Jacob Kabrun pochodził ze szkockiej rodziny Cockburnów, zamieszkałej w Gdańsku od końca XVI wieku. Był zamożnym kupcem, właścicielem statków, dyplomata, konsulem Saksonii i Księstwa Warszawskiego w Gdańsku. Posiadał dużą kolekcję obrazów i grafiki z XVII i XVIII wieku, ofiarowaną miastu (dziś w Muzeum Narodowym). Por. *Kupiec i jego miasto. Jakob Kabrun 1759-1814. Wystawa ze zbiorów PAN Biblioteki Gdańskiej*, Gdańsk 2019.

⁵ R. Hirsch, dz. cyt., s. 48-50.



il. 1. Widok pierwszego budynku teatralnego na Targu Węglowym w Gdańsku, ukończonego w 1801 roku

przeskalowanie owej kopuły w stosunku do proporcji obiektu. Zauważa ponadto, iż:

ten rodzaj zwieńczenia budynku był w Gdańsku rzadko stosowany, dlatego kopuła teatru – niewątpliwie największa w całej historii Gdańska – stała się jednym z najbardziej charakterystycznych elementów w panoramie miasta⁶.

Carl Samuel Held nawiązał w swym projekcie do koncepcji antycznej świątyni greckiej, kształtując fasadę teatru za pomocą portyku kolumnowego w porządku doryckim. Czterokolumnowy portyk zwieńczony tympanonem uzyskał w ten sposób dość surowy, powściągliwy wyraz. Portyk otrzymał klasyczne belkowanie, podzielone na trzy części, dekorowane fryzem z tryglifami i metopami, w których znalazły się rozety. Całość kompozycji architekt podkreślił za pomocą dość silnie wysuniętego gzymsu. Elewacje monumentalnego gmachu ozdobione zostały za pomocą boniowania. Boczną elewację obiektu również zaakcentowano poprzez dodanie czterech pilastrów w wielkim porządku⁷ (**il. 1**). Interesującym i wartym odnotowania aspektem

⁶ Tamże, s. 49.

⁷ Tamże, s. 49-50.

pozostaje kwestia licznych podobieństw, jakie dostrzec można pomiędzy pierwotną bryłą gdańskiego teatru a obiektami teatralnymi z Besançon, Bordeaux czy przykładami budownictwa teatralnego na ziemiach polskich, chociażby z Płocka, Kalisza oraz Radomia⁸. Robert Hirsch zwraca ponadto uwagę, iż portyk kolumnowy zdaje się nawiązywać do innej realizacji, niezwykle istotnej w architektonicznym dorobku Helda, a mianowicie berlińskiej Bramy Brandenburskiej⁹. Jak podaje badacz, „portyk gdańskiego teatru zdaje się być wzorowany na kordegardach flankujących bramę”¹⁰.

Znamienne jest to, że gmach gdańskiego teatru był wielokrotnie przebudowywany. Rozbudowie ulegało również teatralne zaplecze, powstały nowe pomieszczenia, mieszczące różnego rodzaju pracownie oraz warsztaty. Pierwsze tego typu obiekty zostały wzniesione już w latach 30. XIX stulecia. Następnie w latach 50. XIX wieku zrealizowano zupełnie nowy budynek, mieszczący zaplecze teatru. Jedną z bardziej istotnych ingerencji architektonicznych w oryginalną bryłę budynku w 1886 roku polegała na realizacji symetrycznych traktów schodów bocznych, prowadzących wprost z ulicy na górny poziom przedsionków, a następnie na galerię. Zmianie uległ wówczas wygląd charakterystycznego portyku¹¹. Jak zauważa Robert Hirsch, „klatki schodowe obudowały wysunięty do tej pory portyk kolumnowy z czasów Helda”¹². Portyk w swej charakterystycznej formie, niemalże identyczny z pierwowzorem, został dobudowany wraz z przedsionkiem w roku 1904. Znalazł się dokładnie na głównej osi obiektu, przywracając jeden z najbardziej charakterystycznych elementów pierwotnej kompozycji. Niedługo później, bo już w roku 1916, początkowo otwarty na parterze, został ostatecznie zamurowany¹³. W początkach XX stulecia pogarszał się jednak znacząco stan techniczny obiektu. Nie spełniał on także należycie funkcjonalnych wymogów inscenizacji, gdyż budynek teatru w ówczesnej formie pozbawiony był profesjonalnego zaplecza oraz sznurowni. Decyzja o

⁸ B. Król-Kaczorowska, *Budynek teatru. Rozwój funkcji i form do roku 1833*, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk 1975, s. 44.

⁹ R. Hirsch, dz. cyt., s. 51.

¹⁰ Tamże.

¹¹ Tamże.

¹² Tamże.

¹³ Tamże.

konieczności wzniesienia zupełnie nowego obiektu dla gdańskiego teatru zapadła ostatecznie w latach 30. XX wieku. Niezbyt trwała, drewniana konstrukcja pierwotnego gmachu, jak również potrzeba znacznego powiększenia powierzchni nowego teatru wymusiły konieczność całkowitego wyburzenia pierwotnego obiektu. Nowy budynek teatru, który stanął w miejscu gmachu zaprojektowanego przez Carla Helda, nawiązywał do klasycystycznej architektury pierwowzoru. Jego autorami byli Otto Frick oraz Heinrich Pries¹⁴. Fasada teatru zwieńczona została niemal identycznym portykiem kolumnowym, z dokładnym odwzorowaniem zaprojektowanego przez Helda detalu architektonicznego¹⁵. Jak zauważa Andrzej Prusiewicz, „w bryle i elewacji nadal dominowała kopuła, której kształt zmienił się zasadniczo: zaprojektowano ją na planie elipsy”¹⁶.



il. 2. Widok teatru ukończonego w 1935 roku

Monumentalny gmach posadowiony został na nowych, solidnych fundamentach, będących w stanie utrzymać nową, stalową oraz betonową konstrukcję. Budynek oddano do użytku w 1935 roku¹⁷ (**il. 2-3**). W roku

¹⁴ Tamże, s. 52.

¹⁵ Tamże, s. 53.

¹⁶ A. Prusiewicz, *Trzy teatry na Targu Węglowym (1801 – 1935 – 1967). Architektura budynku – rozwiązania sceny i zaplecza*, [w:] *200 lat teatru*, dz. cyt., s. 61.

¹⁷ R. Hirsch, dz. cyt., s. 52-53.



il. 3. Sala widowni teatru z 1935 roku

1940 powierzchnia obiektu uległa powiększeniu przez włączenie w jego obszar przylegających do niego kamieniczek. Uzyskały one jednorodną, monumentalną formę. Adaptację tychże budynków opracował jeden z projektantów wzniesionego w 1935 roku gmachu, architekt Otto Frick¹⁸.

W roku 1945 gmach teatru niemal w całości spłonął. Warto nadmienić, iż niektóre z zewnętrznych oraz wewnętrznych murów i konstrukcji ocalały, z wyjątkiem stalowej konstrukcji kopuły, jak również górnych kondygnacji widowni oraz zaplecza (**il. 4-5**). Dopiero w roku 1952 ogłoszony został konkurs architektoniczny, mający wyłonić projekt odbudowy zniszczonego budynku. Fakt, iż spalony teatr nie stanowił oryginalnej realizacji autorstwa Helda, pozostawiał znacznie szersze możliwości projektu odbudowy, które nie musiały ograniczać się wyłącznie do rekonstrukcji pierwowzoru. W konkursie udział wzięły trzy zespoły architektów. Warto nadmienić, iż warunki konkursu nie pozwalały na zaprojektowanie obiektu większego ani szerszego. Niebagatelna pozostawała także konieczność zachowania maksymalnej ilości

¹⁸ Tamże, s. 53.



il. 4. Widok zniszczonego budynku teatru na Targu Węglowym (po 1945 roku)



il. 5. Fragment zniszczonej konstrukcji sali widowni teatru na Targu Węglowym (po 1945 roku)

ocalałych konstrukcji teatru. Aspekty te w pewien oczywisty sposób uniemożliwiały stworzenie całkowicie nowej koncepcji obiektu. W stosunkowo dobrym stanie zachowała się konstrukcja widowni, znamienna

dla teatrów XIX-wiecznych. Kompozycja zespołu scenicznego oraz widowni była zatem uzależniona od koncepcji obecnej w poprzednich wersjach budynku¹⁹.

Konkurs na odbudowę gdańskiego teatru miał burzliwy przebieg. Pierwotnie wybrano do realizacji projekt zespołu architektów z Poznania. Był to projekt zupełnie nowego teatru, którego rozmiary oraz forma, kontrastująca z sąsiedztwem zabytkowej Wielkiej Zbrojowni, wzbudziły liczne kontrowersje. Projekt, który został wybrany w Warszawie, nie został zaakceptowany przez gdańską Komisję Architektoniczno-Urbanistyczną. Ostatecznie zdecydowano, że do realizacji zostanie koncepcja, będąca dziełem Lecha Kadłubowskiego. W roku 1957 zlecono architektowi opracowanie wstępnego projektu, opartego na pracy konkursowej. Lech Kadłubowski przygotował dwie wersje projektu²⁰. Jak sam pisał:

coraz bardziej dojrzewało przekonanie, że naśladownictwo klasycyzmu ani imitacja pseudozabytku do niczego nie prowadzi. Ponieważ władze konserwatorskie stały na stanowisku odtworzenia teatru z roku 1935, wykonałem jeden projekt w myśl życzeń tych władz, a drugi o architekturze nie naśladowującej historii, z całą przeszkloną ścianą frontową. Była to pierwsza próba zestawienia prostej, współczesnej bryły teatru z barokową Zbrojownią²¹.

Warto nadmienić, iż zanim ostatecznie przesądzono o realizacji najbardziej modernistycznej wersji projektu siedziby Teatru Wybrzeże, Lech Kadłubowski wraz z Danielem Olędzkim przygotowali swego rodzaju wersję pośrednią pomiędzy historyczną bryłą obiektu a tą współczesną. Jak zauważa Robert Hirsch, „elewacja frontowa była już podobna do znanej nam dzisiaj, ale jeszcze miała w sobie pewne nawiązania do kolumnowego wejścia sprzed wojny”²².

¹⁹ L. Kadłubowski, *Teatr Wybrzeże – omówienie projektu*, [w:] *200 lat teatru*, dz. cyt., s. 83-84.

²⁰ Tamże, s. 84.

²¹ Tamże.

²² R. Hirsch, dz. cyt., s. 54.

Przygotowany przez Lecha Kadłubowskiego wstępny projekt odbudowy uzyskał akceptację Ministerstwa Kultury i tym samym został skierowany do dalszego opracowania, z jednoczesnym postulatem, by główna bryła teatru uzyskała historyczną, przedwojenną formę. Inwestycję podzielono na dwa etapy. Pierwszy zakładał realizację budynku, mieszczącego administrację oraz zaplecze, tj. pracownie, magazyny, warsztaty etc. Etap drugi miał z kolei obejmować główną bryłę teatru, mieszczącą zespół sceniczny, jak również pomieszczenia przeznaczone dla publiczności, takie jak widownia oraz foyer. Projekty obejmujące realizację pierwszego etapu zostały przygotowane na początku 1959 roku. Ich autorami byli: Tadeusz Kobzdej, Danuta Brużyk oraz artysta plastyk Franciszek Troszczyłow²³.

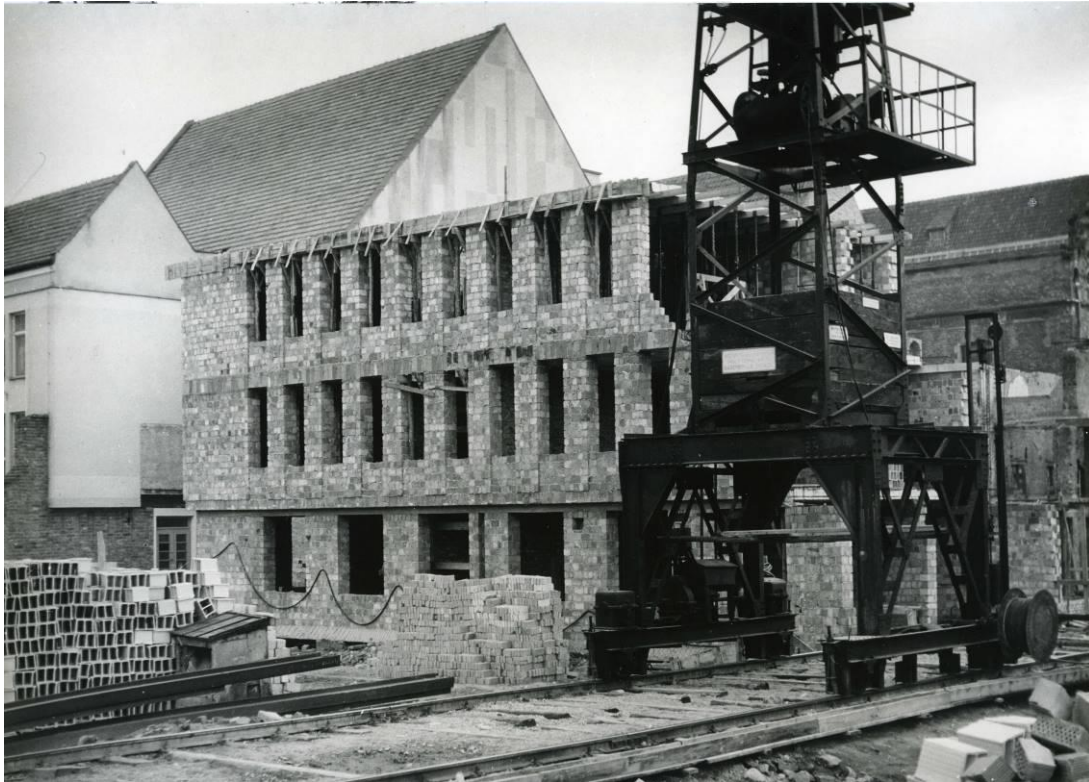
Niezwykle ważną cezurę w historii odbudowy gdańskiego teatru stanowiła konferencja, która odbyła się 9 czerwca 1961 roku w Ratuszu staromiejskim. Wówczas zapadła ostateczna decyzja o przyjęciu współczesnej wersji projektu budynku teatru. Decyzja ta umożliwiła Lechowi Kadłubowskiemu opracowanie tzw. projektu roboczego, jak również przygotowanie projektów wnętrz. W celu opracowania szczegółowych projektów realizacji nowego gmachu powołano zespół architektów, w skład którego weszli: Bogusław Brzęczkowski, Daniel Olędzki oraz Jakub Wujek. Projekt roboczy budynku teatru został ukończony 20 grudnia 1962 roku²⁴. Warto zaznaczyć, iż niebagatelnym czynnikiem, mającym znaczący wpływ na formę, jaką ostatecznie uzyskał gmach gdańskiego Teatru Wybrzeże pozostaje bez wątpienia upór głównego projektanta, prof. Lecha Kadłubowskiego, który wraz z zespołem architektów biorących udział w pracach projektowych włożył wiele wysiłku w przeforsowanie koncepcji, dzięki której obiekt uzyskał formę znaną dla swojej epoki **(il. 6)**.

FORMA ARCHITEKTONICZNA

Obecna forma budynku Teatru Wybrzeże, będąca dziełem prof. arch. Lecha Kadłubowskiego, stanowi przykład architektury późnego modernizmu.

²³ L. Kadłubowski, dz. cyt., s. 85.

²⁴ Tamże, s. 86.

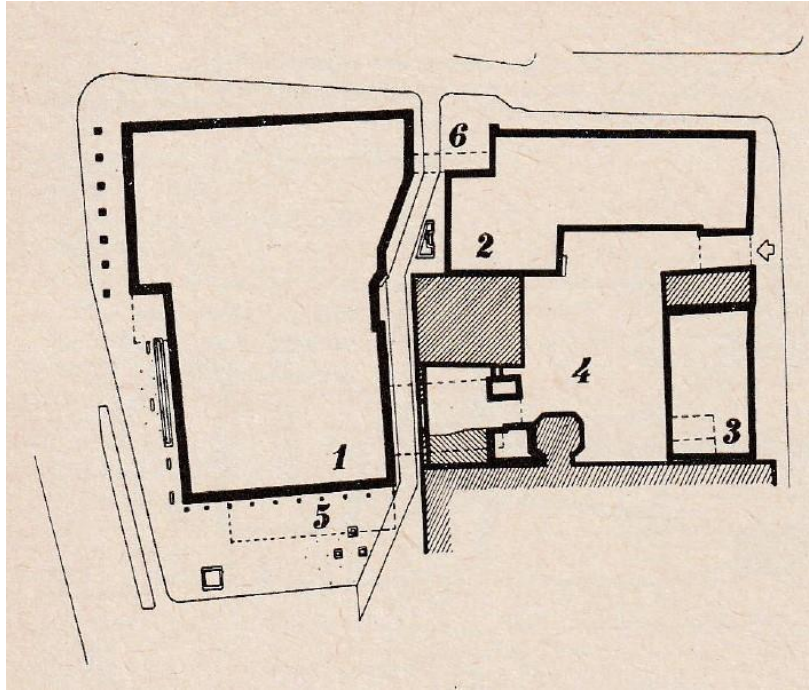


il. 6. Realizacja części zaplecza biurowo-administracyjnego Teatru Wybrzeże w Gdańsku

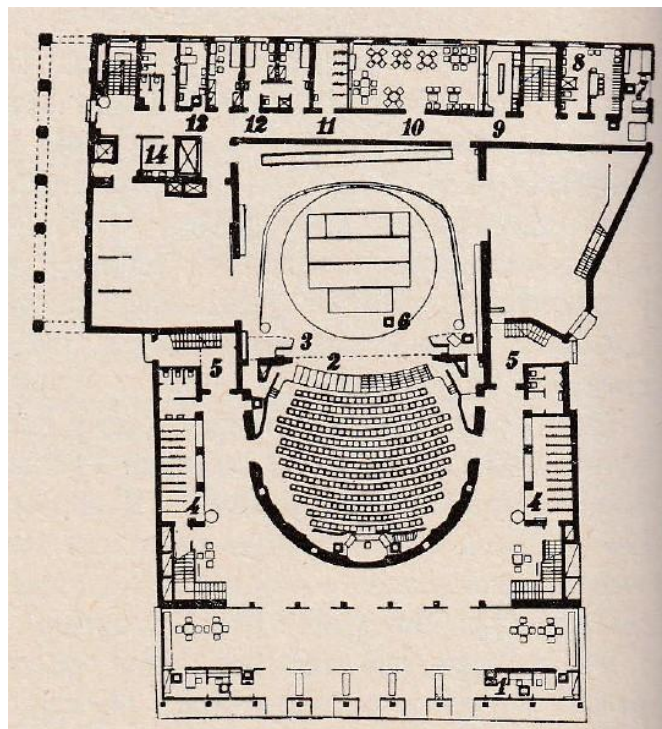
Odzwierciedla przy tym pewne tendencje, obecne w architekturze zachodniej tego okresu, wpisując się w bogaty pejzaż form architektury późnomodernistycznej. Ukończony w 1967 roku gmach Teatru Wybrzeże w Gdańsku stanął dokładnie w miejscu, w którym zlokalizowany był pierwszy budynek teatralny, wzniesiony na początku XIX wieku. Rzut głównej bryły obiektu zaprojektowanego przez Lecha Kadłubowskiego zasadniczo pokrywa się z planem poprzedniego budynku w wersji z roku 1940, choć włączono do planu zabudowy teren pomiędzy ulicą Św. Ducha a Węglarską, aż do gmachu Wielkiej Zbrojowni. Pozyskany w wyniku tego obszar posłużył rozbudowie teatralnego zaplecza, mieszczącego różnego rodzaju pracownie oraz warsztaty. Usytuowanie głównego korpusu obiektu niemalże dokładnie w miejscu dawnego, zniszczonego w 1945 roku, budynku wynikało z konieczności częściowego wykorzystania zachowanych murów²⁵ (il. 7).

Od strony południowej elewację frontową teatru, jak również elewację zachodnią otacza Targ Węglowy. Zaplecze teatralne, część administracyjna

²⁵ A. Prusiewicz, dz. cyt., s. 58.

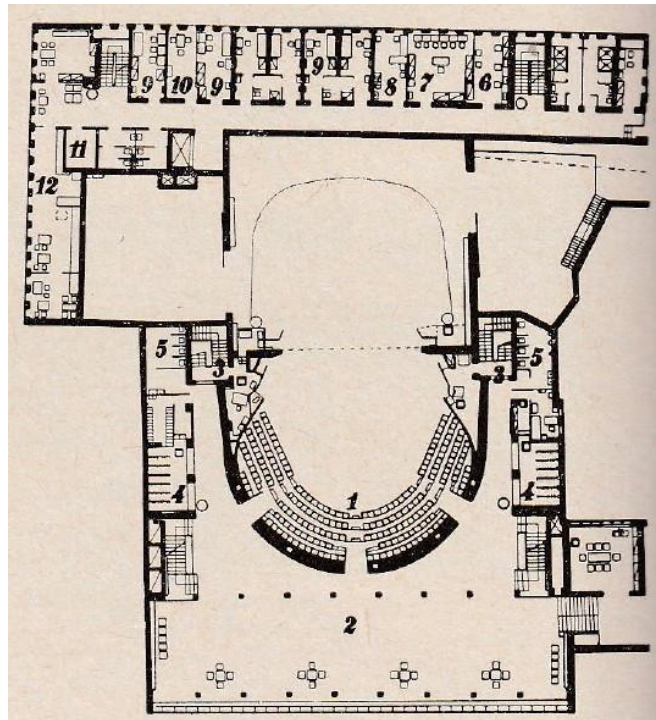


il. 7. Rzut sytuacyjny zrealizowanego w 1967 roku obiektu: 1 – główny korpus teatru, 2 – zaplecze mieszczące część administracyjno-biurową oraz część warsztatową, 3 – studio dramatyczne, 4 – wewnętrzny dziedziniec, 5 – główne wejście dla publiczności (od strony Targu Węglowego, 6 – wejście do części administracyjno-biurowej (od strony ul. Św. Ducha)

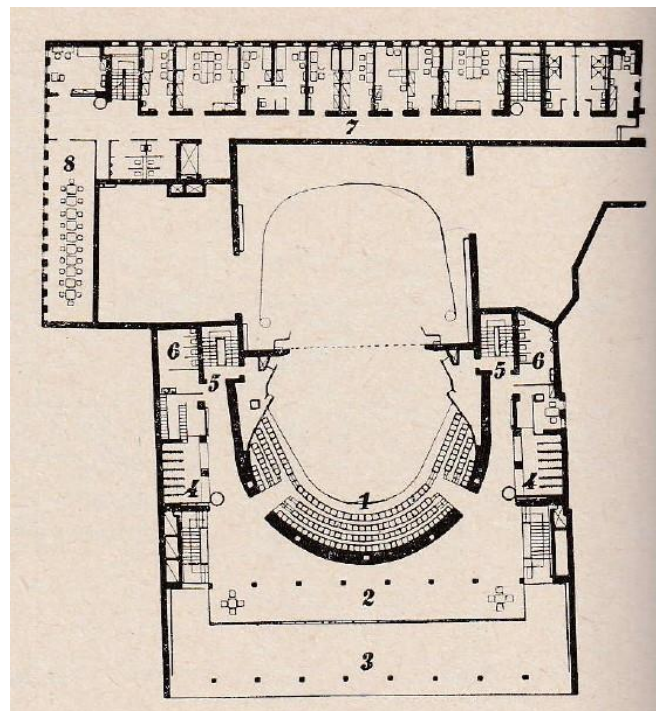


il. 8. Rzut kondygnacji parteru głównej bryły teatru: 1 – hall kasowy, 2 – fosa orkiestry, 3 – scena główna, 4 – szatnie, 5 – klatki schodowe (awaryjne), 6 – scena obrotowa, 7 – portiernia, 8 – pomieszczenie maszynistów, 9 – bufet, 10 – poczekalnia aktorów, 11 – szatnia, 12 – garderoby artystów, 13 – gabinet lekarski, 14 – pomieszczenie na rekwizyty podręczne

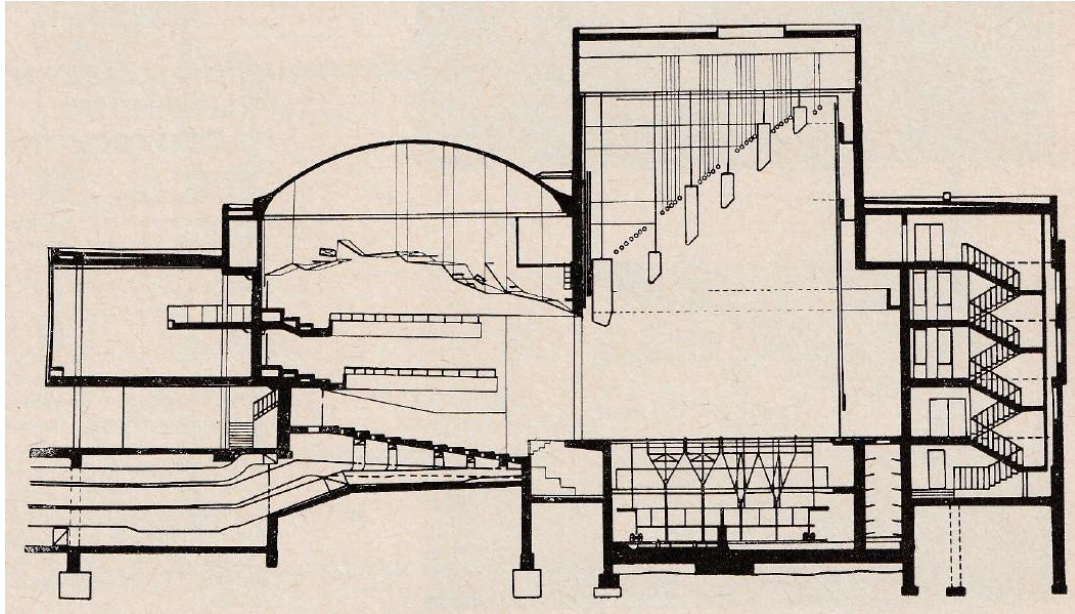
oraz warsztatowa zostały zlokalizowane od strony ulicy Św. Ducha. Centralna część obiektu, mieszcząca foyer, widownię, zespół sceniczny oraz zaplecze, stanowi osobną bryłę. Część administracyjna wraz z tzw. malarnią została skomunikowana z centralną bryłą teatru za pomocą dwóch łączników, umieszczonych ponad przebiegającą pomiędzy dwiema bryłami ulicą Teatralną. Pomędzy częścią administracyjną a budynkiem dawnej malarni znajduje się ponadto wewnętrzny dziedziniec. Silnie zgeometryzowany gmach stanowi kompozycję asymetryczną, choć należy podkreślić, iż elewacja frontowa została podporządkowana zasadzie ścisłej symetrii. Prostopadłościenna bryła mieszcząca część przeznaczoną dla publiczności rozszerza się po stronie lewej (patrząc od elewacji frontowej), przybierając postać silnie wysuniętego ryzalitu, otwartego w kondygnacji przyziemnej za pomocą podcieni. Powyższe kondygnacje budynku zostały wsparte na filarach o kwadratowym przekroju. Z kolei od strony prawej bryła rozszerza się w sposób nieregularny, wzdłuż ulicy Teatralnej, łącząc się z częścią administracyjną za pomocą dwóch zawieszonych na poziomie drugiej kondygnacji łączników. Charakterystyczne rozszerzenie bryły z obu stron następuje w części mieszczącej zespół sceniczny wraz z bocznymi kieszeniami oraz zasceniem (**il. 8–11**). Zarówno nad bryłą mieszcząca część przeznaczoną dla publiczności, jak również ponad częścią, w której znalazł się zespół sceniczny wraz z zapleczem, znajduje się cofnięta względem lica ścian nadbudowa w formie charakterystycznego postumentu. Jedną z najbardziej charakterystycznych zasad kompozycyjnych, jakie uwidoczniły się w elewacji frontowej gmachu, pozostaje bez wątpienia szerokie, panoramiczne przeszklenie wnętrza foyer, znajdującego się ponad kondygnacją parteru, mieszczącego westybul. Przeszklenie to, niczym ogromnych rozmiarów panoramiczne okno, otwiera przestrzeń reprezentacyjnych pomieszczeń teatru, przeznaczonych dla publiczności, na otaczające sąsiedztwo. Przeszklenie to uzyskało formę silnie wydłużonego prostokąta. Kierunek horyzontalny kompozycji został w tym przypadku zrównoważony dzięki wprowadzeniu, koniecznych z konstrukcyjnego punktu widzenia, dziesięciu filarów o kwadratowym przekroju, umożliwiających



il. 9. Rzut kondygnacji I piętra: 1 – balkon I piętra, 2 – foyer, 3 – klatki schodowe (awaryjne), 4 – szatnie, 5 – pomieszczenia sanitarne, 6 – pracownia fryzjerska, 7 – pracownia perukarska, 8 – pomieszczenie garderobianych, 9 – garderoby artystów, 10 – pokój reżysera, 11 – pomieszczenie dla personelu pomocniczego, 12 – pracownie scenograficzne



il. 10. Rzut kondygnacji II piętra: 1 – balkon II piętra, 2 – antresola, 3 – próżnia foyer, 4 – szatnie, 5 – klatki schodowe (awaryjne), 6 – pomieszczenia sanitarne, 7 – garderoba, 8 – sala prób analitycznych



il. 11. Przekrój bryły obiektu

zastosowanie ściany osłonowej. Filary te biegną od najwyższej kondygnacji, wylaniając się spoza przeszklonej fasady w przestrzeni zaakcentowanego poprzez wprowadzenie podcieni poziomu parteru. Ich rytmiczny układ zdaje się w pewien abstrakcyjny i zarazem symboliczny sposób nawiązywać do charakteru pierwotnego portyku kolumnowego, znanego z poprzednich form architektonicznych gdańskiego teatru ²⁶. Przeszklenie ściany frontowej zostało rozwiązane przez zastosowanie stalowej konstrukcji, na której rozpięto 3 poziome pasy, a w każdym z nich umieszczono 27 tafli szklanych. Całość została dopełniona elementami z aluminiowych profili ²⁷ (**il. 12**). Warto nadmienić, iż zastosowanie przeszkleń w celu swoistego otwarcia wnętrza teatru na otaczający je miejski krajobraz znajdowało swoje urzeczywistnienie w wielu cenionych realizacjach architektury późnego modernizmu. Tego rodzaju sposób integrowania przestrzeni wewnętrznej z otoczeniem propagował w swojej twórczości między innymi jeden z najwybitniejszych modernistów niemieckich, Ludwig Mies van der Rohe. Jednym z najbardziej znamienitych przykładów swoistego otwarcia obiektu użyteczności publicznej

²⁶ Opis sporządzony na podstawie dokumentacji fotograficznej, przygotowanej przez autora.

²⁷ L. Kadłubowski, dz. cyt., s. 87.



il. 12. Widok elewacji frontowej od strony Targu Węglowego

dzięki wprowadzeniu całopowierzchniowych przeszkleń pozostaje gmach Nowej Galerii Narodowej w Berlinie, ukończony w roku 1968²⁸. W zakresie architektury teatralnej charakterystycznym przykładem obiektu, w którym zastosowano całkowite przeszklecie fasady pozostaje gmach teatru w Gelsenkirchen. Jego projektanci: Werner Ruhnow, Ortwin Rave oraz Max von Hausen wprowadzili zasadę budowli zamkniętej, nadając jej formę surowego prostopadłościanu. Nad prostą, zgeometryzowaną bryłą wznosi się prostokątna wieża sznurowni. Fasada frontowa korpusu głównego, stanowiąca przeszkloną płaszczyznę, wspartą na stalowej konstrukcji, stwarza wrażenie jednoprzestrzenności wnętrza reprezentacyjnego foyer z jego zewnętrznym otoczeniem²⁹. W podobnej konwencji zaprojektowany został wcześniej gmach Teatru Miejskiego w Turku (Finlandia), ukończony w roku 1962. Autorami projektu byli: Aarne Hytönen, Risto-Veikko Luukkonen oraz Helmer Stenroos³⁰. W tym przypadku podobieństwo architektonicznej koncepcji kształtowania bryły w aspekcie formalnym bliższe było budynkowi teatru w Gelsenkirchen, dzięki zastosowaniu przeszklonych ścian osłonowych, integrujących wnętrze foyer z otoczeniem obiektu. W podobny

²⁸ P. Blake, *Mies van der Rohe: architektura i struktura*, Warszawa 1991, s. 129.

²⁹ J. Chmiel, *Naukowa analiza programu budynku teatru muzyczno-dramatycznego w Bydgoszczy* (praca doktorska), Politechnika Gdańska, Gdańsk 1965, s. 109.

³⁰ K. Nadolski, *Siedziba Teatru Wybrzeże na Targu Węglowym w Gdańsku. Historia i architektura*, praca dyplomowa, Wydział Historii Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 2020, s. 34.

sposób w 1967 roku zrealizowano foyer gdańskiego Teatru Wybrzeże, dzięki charakterystycznemu podziałowi tejże przestrzeni, a w szczególności za sprawą wprowadzonej tam antresoli.

W architekturze polskiej lat 60. XX stulecia stosowanie przeszkleń wydaje się być tendencją dość powszechną i wyrażającą ducha swojej epoki. Obok niezliczonych realizacji pawilonów handlowych o lekkiej konstrukcji, które otwierały swą przestrzeń za sprawą przeszklonych elewacji, architektura teatralna w Polsce w drugiej połowie XX wieku również nierzadko korzystała z tego rodzaju rozwiązań. Warto w tym miejscu wymienić chociażby gmach Teatru im. Jana Kochanowskiego w Opolu oraz Teatru Muzycznego im. Danuty Baduszkowej w Gdyni. Zaprojektowany przez architektów Juliana Duchowicza i Zygmunta Majerskiego gmach Teatru im. Jana Kochanowskiego w Opolu należy do najbardziej oryginalnych rozwiązań architektury teatralnej z okresu późnego modernizmu w Polsce³¹. Swoista odmienność tejże koncepcji uwidoczniła się szczególnie w kompozycji bryłowej obiektu. Horyzontalny kierunek silnie uwidoczniiony w elewacji frontowej został niejako przeciwstawiony bryle wyrastającej powyżej przeszklonej elewacji (w części scenicznej), podkreślającej kierunki diagonalne. Pozioma część, mieszcząca hall kasowy oraz foyer, została całkowicie otwarta za pomocą przeszkleń. W prawym rogu (patrząc od frontu), ponad lekką przeszkloną konstrukcją, znalazła się sprawiająca wrażenie ciężkości betonowa skrzynia próżni widowni oraz sznurownia, których formalną ekspresję wyrażają diagonalne kierunki brył³². Szerokie pasma przeszkleń zostały wykorzystane również w realizacji gmachu Teatru Muzycznego w Gdyni. Dzieło prof. arch. Józefa Chmiela oraz Daniela Olędzkiego charakteryzowało się wachlarzowym planem oraz podobnym zestawieniem lekkich przeszklonych płaszczyzn, otwierających wnętrza obiektu na pejzaż nadmorski³³. Budynek w swej pierwotnej formie (ukończony w 1979 roku) został zwieńczony ułożonymi kaskadowo

³¹ T. P. Szafer, *Nowa architektura polska. Diariusz lat 1971–1975*, Warszawa 1979, s. 141.

³² Opis sporządzony na podstawie dokumentacji fotograficznej obiektu.

³³ D. Olędzki, *Dwa teatry*, „Architektura” 1974, 5, s. 100; A. Cymer, *Architektura w Polsce 1945-1989*, Warszawa 2018, s. 315.



il. 13. Widok obiektu z charakterystyczną spłaszczoną kopułą nad salą widowni

betonowymi odlewami³⁴. W innej realizacji Daniela Olędzkiego – siedzibie Opery Bałtyckiej w Gdańsku – również uwidoczniła się podobna zasada, polegająca na niemal całkowitym przeszkleniu elewacji frontowej, tym razem ujętej w bardziej geometryczną i pełną symetrii formę³⁵.

Istotnym elementem architektonicznym, który skutecznie wyróżnia gmach gdańskiego Teatru Wybrzeże spośród realizacji architektury późnego modernizmu o podobnej funkcji, jest niewysoka, spłaszczona kopuła, wsparta na lekkiej stalowej konstrukcji. Została usytuowana ponad salą widowni, bezpośrednio przed wieżą sznurowni (patrząc od strony elewacji frontowej) **(il. 13)**. Nie ulega wątpliwości, iż jest ona bezpośrednim nawiązaniem do charakterystycznej kopuły, obecnej w architekturze gdańskich budynków teatralnych, zlokalizowanych przy Targu Węglowym, począwszy od pierwszego, zaprojektowanego przez Carla Samuela Helda. Jednak w przeciwieństwie do realizacji sprzed II wojny kopuła

³⁴ K. Barczak, *Architektura Teatru Muzycznego w Gdyni*, „Sztuka i Krytyka” 2022, nr 3 (114), s. 42.

³⁵ T. P. Szafer, *Nowa architektura polska. Diariusz lat 1976-1980*, Warszawa 1981, s. 159.

zaprojektowana przez Lecha Kadłubowskiego nie dominuje nad całością kompozycji bryłowej, a raczej delikatnie ją dopełnia, łagodząc surowość silnie zgeometryzowanych, kubicznych form. Tego rodzaju spłaszczona kopuła stanowi element raczej rzadko spotykany w architekturze polskiej, choć warto nadmienić, iż podobna kopuła wieńczy przylegający do siedziby Domu Nauczyciela gmach Sali Kongresowej, zlokalizowanej przy Alexanderplatz w Berlinie. Późnomodernistyczny kompleks, wzniesiony na początku dekady lat 60. XX wieku, stanowi dzieło Hermanna Henselmanna, wybitnego architekta NRD, czerpiącego z dorobku Bauhausu³⁶. Wnętrza kularów berlińskiej Sali Kongresowej z lat 1961-1964 zostały otwarte za pomocą wielkopowierzchniowych przeszkleń. W podobny sposób w 1967 roku zrealizowano foyer gdańskiego Teatru Wybrzeże³⁷.

Do bryły, w której znalazły się pomieszczenia przeznaczone dla publiczności, przylega bryła mieszcząca zespół sceniczny wraz z zapleczem teatru. Jest ona silnie wysunięta w stronę Targu Węglowego (lewy ryzalit od strony elewacji frontowej) i zaakcentowana za sprawą wysokościowej dominanty w postaci wieży sznurowni. Wieża o prostopadłościennym kształcie znajduje się bezpośrednio za spłaszczoną kopułą. W części mieszczącej salę widowni oraz zespół sceniczny bryła została kaskadowo spiętrzona, co może wskazywać na nawiązanie do architektury funkcjonalistycznej z pierwszej połowy XX wieku. Wieża sznurowni została dodatkowo uwydatniona poprzez wyeksponowanie rytmu znacznie wysuniętych, smukłych lizen. Rytmizacja elewacji za pomocą lizen czy uproszczonych pilastrów stanowiła zabieg dość często spotykany, zarówno w realizacjach znamienych dla tzw. modernizmu monumentalnego, jak również awangardowych nurtów wczesnego modernizmu. Pozostaje ona doskonale widoczna między innymi w gmachu wzniesionym dla Starostwa Krajowego Pomorskiego w Toruniu (obecnie siedziba *Collegium Minus* Uniwersytetu Mikołaja Kopernika) autorstwa Jerzego Wierzbickiego. Zasada

³⁶ *Haus des Lehrers und ehemalige Kongresshalle. Leichtigkeit und Transparenz am Alexanderplatz*, <https://www.visitberlin.de/de/haus-des-lehrers-und-ehemalige-kongresshalle> [dostęp: 11.09.2023].

³⁷ Opis sporządzony na podstawie materiału fotograficznego, opublikowanego na stronie: *Haus des Lehrers und ehemalige Kongresshalle. Leichtigkeit und Transparenz am Alexanderplatz*, <https://www.visitberlin.de/de/haus-des-lehrers-und-ehemalige-kongresshalle> [dostęp: 11.09.2023].

pionowych dominant uwidoczniła się także, między innymi w kompozycji elewacji pierwszego warszawskiego wysokościowca, zaprojektowanego przez Marcina Weinfelda, będącego siedzibą Towarzystwa Asekuracyjnego *Prudential*, jak również w gmachu Biblioteki Jagiellońskiej w Krakowie, wzniesionym według projektu prof. Wacława Krzyżanowskiego³⁸.

Przeszklona i przez to niejako symbolicznie otwarta na przestrzeń roztaczającego się przed nią placu elewacja frontowa teatru znacząco wyróżnia się na tle pozostałych elewacji obiektu. Powściągliwe, oblicowane kamienną okładziną elewacje z charakterystycznym rytmem wertykalnych okien w kształcie wydłużonego prostokąta zostały utrzymane w stylu podkreślającym biurowy charakter części administracyjnej, jak również mieszczącej różnego rodzaju pracownie i garderoby zaplecza teatru. Wychodząca na Targ Węglowy elewacja zachodnia została otwarta w poziomie przyziemia za pomocą podcieni, wspartych na filarach o kwadratowym przekroju. Pod tym względem rozwiązanie to koresponduje z zastosowanymi w elewacji frontowej filarami, rytmicznie dzielącymi poziom przyziemia oraz podtrzymującymi poziom foyer. Wyższe kondygnacje elewacji zachodniej zostały podzielone dwoma poziomymi pasmami wertykalnych okien w formie wydłużonego prostokąta. Okna zostały rozmieszczone w identycznych odstępach. W podobny sposób opracowana została elewacja północna oraz wschodnia, zlokalizowane odpowiednio od strony ulicy Św. Ducha oraz Teatralnej. Wyjątek stanowi przyziemie elewacji północnej, podzielonej otworami okiennymi, które są znacznie szersze w stosunku do okien wyższych kondygnacji. Rytmiczny układ otworów okiennych został również powtórzony w cofniętej przed lico ściany ostatniej (czwartej) kondygnacji obiektu, z tym jednak zastrzeżeniem, że okna w przeciwieństwie do tych z niższych kondygnacji uzyskały formę kwadratów³⁹. Zlokalizowane na tym poziomie pracownie artystyczne zostały dodatkowo doświetlone za pomocą świetlików, umieszczonych w stropie⁴⁰.

Charakterystyczny zabieg, polegający na cofnięciu przed lico ściany ostatniej kondygnacji budynku może w pewien sposób nawiązywać do rozwiązań,

³⁸ J. Zachwatowicz, *Architektura polska*, Warszawa 1966, s. 427-428.

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

⁴⁰ K. Nadolski, dz. cyt., s. 28.

które obecne były w architekturze wczesnego modernizmu. Znamienny przykład w tej materii stanowić może realizacja jednej z gdyńskich kamienic. Zlokalizowany w śródmieściu Gdyni budynek mieszkalny, będący dziełem absolwenta Politechniki Lwowskiej, inżyniera architekta Stanisława Ziółowskiego, został zaprojektowany w roku 1921, a zrealizowany w latach 30. XX wieku. Okazały kompleks stanął przy skrzyżowaniach ulicy 3 Maja z ulicą 10 Lutego oraz Batorego ⁴¹. Wspomniana wcześniej zasada kompozycyjna uwidoczniła się szczególnie w północno-zachodnim narożniku budynku (przy skrzyżowaniu ulicy 10 Lutego i 3 Maja), w którym najwyższa – ósma kondygnacja została cofnięta względem siódmej, a ta z kolei – względem szóstej, tworząc spiętrzoną, ukształtowaną schodkowo bryłę⁴².

Warto zaznaczyć, iż swoiste odstępstwo od zasady silnie zgeometryzowanych, niemalże symetrycznych elewacji gdańskiego teatru, stanowi jedynie elewacja wschodnia. Jej nieregularną, kaskadowo rozszerzającą się w stronę części administracyjnej formę wyznacza bieg ulicy Teatralnej. Zarówno w podcieniu elewacji zachodniej, jak też po drugiej stronie – w elewacji wschodniej usytuowane zostały wyjścia ewakuacyjne dla publiczności, a także wejścia prowadzące do bocznych kieszeni scenicznych. W elewacji wschodniej zostało usytuowane ponadto wejście służbowe, przeznaczone dla pracowników teatru⁴³.

Umiejętnym zabiegiem formalnym, który harmonijnie spaja wszystkie elewacje budynku, było zastosowanie kamiennej okładziny, wykonanej z piaskowca. Warto zwrócić uwagę, iż nieregularna faktura licówki w poziomie przyziemia kontrastuje z gładką okładziną, która została wykorzystana do oblicowania wyższych partii budynku⁴⁴.

ROZWIĄZANIE PRZESTRZENNO-FUNKCJONALNE

Pierwsze pomieszczenie teatru w części przeznaczonej dla publiczności stanowił hall kasowy, dostępny od strony reprezentacyjnej, przeszklonej

⁴¹ R. Hirsch, *Zespół mieszkaniowy przy ulicy 3 Maja 27–31 w Gdyni. Wybitne dzieło architektury modernistycznej w Polsce i jego konserwacja*, [w:] *Architektura XX wieku. Jej ochrona i konserwacja w Gdyni i w Europie*, Gdynia 2018, s. 187.

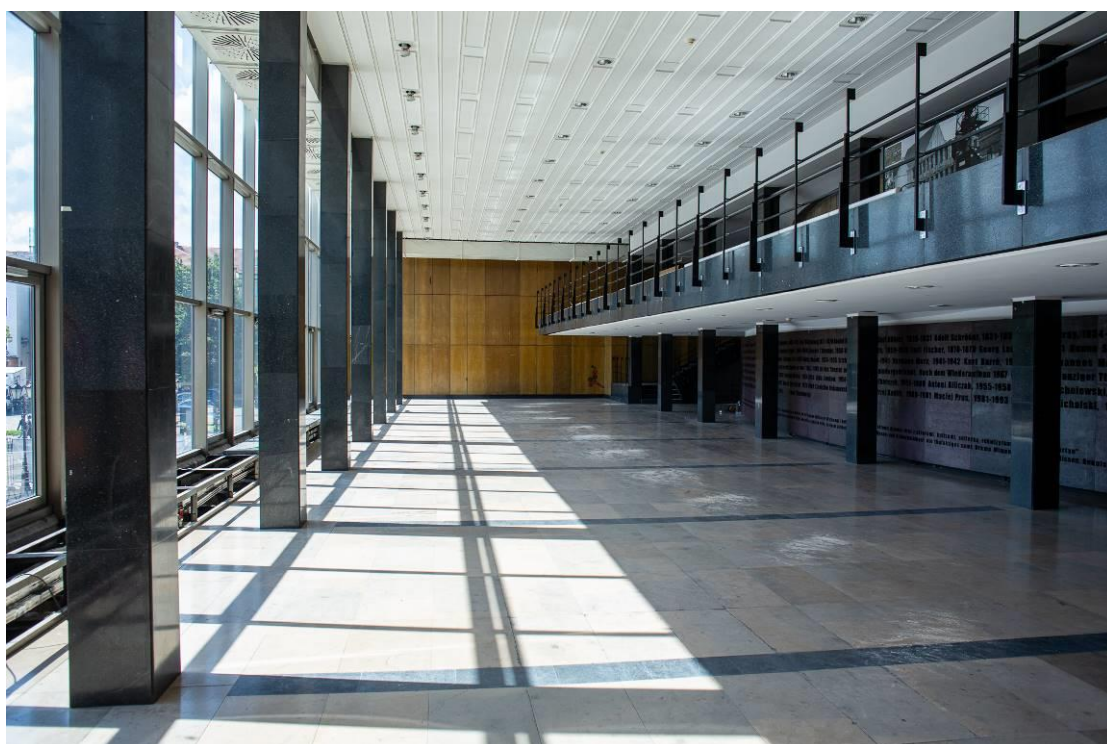
⁴² Opis sporządzony na podstawie dokumentacji fotograficznej, przygotowanej przez autora.

⁴³ K. Nadolski, dz. cyt., s. 27-29.

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



il. 14. Modernistyczne wnętrze foyer, według koncepcji zespołu architektów pod kierunkiem Lecha Kadłubowskiego



il. 15. Widok foyer przed modernizacją

fasady teatru. Z hallu kasowego, zlokalizowanego w poziomie przyziemia kolejne drzwi prowadzą do przestronnego westybulu. Pomieszczenie to w swej pierwotnej wersji przybrało formę monumentalnego hallu. Stamtąd otwarte trakty schodowe prowadzą na poziom pierwszego piętra, które stanowi reprezentacyjna sala foyer. Jej wyjątkowy charakter został zaakcentowany między innymi poprzez wysokość, która wyróżnia ją spośród pozostałych sal. Pomieszczenie foyer mierzy około 6 m, co pozwoliło na wprowadzenie w jego przestrzeni antresoli, komunikującej foyer z poziomem balkonu drugiego piętra (**il. 14**). Otwarte trakty schodowe prowadzą na poziom antresoli. Kilka stopni powyżej poziomu antresoli zlokalizowana była sala bufetowa⁴⁵. Foyer od sali widowni oddziela półkolista ściana, która od strony pomieszczenia rekreacyjnego została oblicowana okładziną z polerowanego trawertynu. Boczne ściany tego reprezentacyjnego pomieszczenia zdobi drewniana okładzina w kolorze ciemnej czerwieni. Wnętrze foyer zostało podzielone dwoma rzędami równoległych filarów o kwadratowym przekroju, które oblicowano okładziną z ciemnego polerowanego sjenitu. Interesująca koncepcja plastyczna uwidoczniła się w rozwiązaniu posadzki sali foyer, która przybrała formę kompozycji złożonej z szerokich pasów jasnego polerowanego marmuru oraz stosunkowo wąskich, smukłych pasów z ciemnego sjenitu, ułożonych równoległe względem filarów – i przez to – kontynuujących ich rytm. Prostota oraz oszczędność środków wyrazu uwidaczniają jedno z fundamentalnych dążeń modernistycznej architektury. Jednakowoż wykorzystanie polerowanego trawertynu, marmuru oraz sjenitu podkreśla prestiż oraz reprezentacyjny charakter wnętrza. Elementy takie, jak chociażby balustrada antresoli utrzymane zostały w minimalistycznej konwencji, którą charakteryzuje dążenie do prostoty. Dzięki temu, pomimo szerokiego zastosowania materiałów w postaci kamiennych okładzin, wnętrze zdaje się nie przytłaczać monumentalizmem (**il. 15**). W oryginalnej koncepcji z drugiej połowy lat 60. kwestia oświetlenia została rozwiązana za pomocą minimalistycznych w swej formie punktów świetlnych w kształcie płaskich walców z białego szkła,

⁴⁵ L. Kadłubowski, dz. cyt., s. 87.

rozmieszczonych na suficie w geometrycznym układzie równoległych ciągów⁴⁶.

W rozwiązaniu przestrzennym sali foyer uwidoczniło się podobieństwo do koncepcji zrealizowanej w gmachu teatru w Gelsenkirchen. Polega ono przede wszystkim na otwarciu sali foyer na otaczającą przestrzeń, przy czym wnętrza reprezentacyjnych pomieszczeń niemieckiego teatru otwarte zostały z trzech stron. W centralnej części wnętrza zlokalizowana została okazała, przeszklona klatka schodowa, przylegająca do znajdującej się bezpośrednio za nią ściany o półkolistej formie, oddzielającej foyer od sali widowni. Z kolei, sposób organizacji przestrzeni foyer Teatru Wybrzeże, szczególnie dzięki wprowadzeniu antresoli oraz otwarciu wnętrza za pomocą przeszkleń, uwidacznia się także w zrealizowanej niemal dekadę później (w 1975 roku) siedzibie Teatru im. Jana Kochanowskiego w Opolu⁴⁷. Jak zauważa Lech Kadłubowski:

atrakcyjność foyer polega na otwartej perspektywie Targu Węglowego, widocznego bardzo szeroko, oraz na sąsiedztwie ciemnej, bogato rzeźbionej ściany Zbrojowni, która poprzez szkło frontu jak gdyby tworzy dalszy ciąg wnętrza teatru⁴⁸.

Najważniejsze pomieszczenie przeznaczone dla publiczności stanowi widownia. Charakterystyczny półkolisty kształt, jaki uzyskała, podyktowany był w znacznej mierze koniecznością wykorzystania ocalałych elementów konstrukcji poprzedniego budynku teatralnego. Warto jednak zaznaczyć, iż forma widowni, zrealizowanej w latach 60. różniła się od tej z okresu dwudziestolecia międzywojennego. Widownia przedwojennego gdańskiego teatru przy Placu Węglowym miała znacznie większą pojemność. Ponadto, oprócz spiętrzonej strefy parterowej, posiadała trzy balkony. Powojenna widownia projektowana przez Lecha Kadłubowskiego i Daniela Olędzkiego dysponowała strefą parterową (z różnicą poziomów) oraz dwoma balkonami.

⁴⁶ Opis sporządzony na podstawie archiwalnych materiałów fotograficznych, udostępnionych autorowi przez administrację Teatru Wybrzeże w Gdańsku.

⁴⁷ T. P. Szafer, *Nowa architektura polska. Diariusz lat 1971–1975*, dz. cyt., s. 141.

⁴⁸ L. Kadłubowski, dz. cyt., s. 87.

Dostęp do strefy parterowej możliwy był z poziomu westybulu, natomiast do pierwszego oraz drugiego balkonu – z poziomu foyer oraz antresoli foyer⁴⁹. Widownia dysponowała 700 miejscami dla publiczności, z czego 300 znalazło się w strefie parteru, a 200 na każdym z balkonów⁵⁰. Dla porównania warto nadmienić, iż widownia teatru wzniesionego według projektu Carla Samuela Helda w roku 1801 liczyła 1600 miejsc przeznaczonych dla publiczności⁵¹.

W celu uzyskania lepszej widoczności w teatrze stalowa rama konstrukcji, na której oparta była dawna (przedwojenna) widownia, została skrócona, co pozwoliło na jej rozszerzenie względem zespołu scenicznego⁵². Jak podaje Lech Kadłubowski:

charakter architektoniczny widowni, zdeterminowany wymaganiami widoczności, akustyki i kształtem zachowanych konstrukcji, mógł być skromny, powściągliwy – ściany i czoła balustrad balkonów wyłożono drewnem w kolorze szarawym, ciepłym. Jedynym akcentem plastycznym widowni był strop, opracowany w ten sposób, ażeby oświetlał widownię, nie rażąc jednak widzów bezpośrednimi skupieniami światła. Ponadto strop jest bardzo ważnym elementem akustycznym, z tego też względu sprawiał projektantom wiele trudności: musiał pełnić rolę elementu akustycznego, plastycznego i – poprzez umieszczenie w nim szczelin reflektorowych – oświetlającego widownię oraz scenę⁵³ **(il. 16)**.

Konsekwentne i spójne formalnie zastosowanie drewnianych boazerii, zarówno w sali widowni oraz (częściowo) w pomieszczeniu foyer, wpisuje się w panującą wówczas tendencję tzw. humanizmu w architekturze, polegającą między innymi na wykorzystywaniu oraz eksponowaniu naturalnych materiałów, takich jak drewno. Znajduje ona swoje urzeczywistnienie w licznych dziełach architektury późnego modernizmu, w których z pozoru surowe, racjonalistyczno-geometryczne formy zostają niejako złagodzone poprzez zastosowanie naturalnych materiałów. Rozwiązanie polegające na

⁴⁹ Opis sporządzony na podstawie archiwalnych materiałów fotograficznych, udostępnionych autorowi przez administrację Teatru Wybrzeże w Gdańsku.

⁵⁰ L. Kadłubowski, dz. cyt., s. 86.

⁵¹ A. Prusiewicz, dz. cyt., s. 64.

⁵² L. Kadłubowski, dz. cyt., s. 86.

⁵³ Tamże, s. 86-87.



il. 16. Sala widowni (rok 1966 – w trakcie realizacji)

stosowaniu drewnianych boazerii czy okładzin w salach widowiskowych czy koncertowych było w architekturze polskiej dekady lat 60. zjawiskiem dość powszechnym. Wśród licznych przykładów warto wymienić salę widowni Teatru im. Jana Kochanowskiego w Opolu, Teatru Wielkiego w Łodzi, Teatru w Łasku czy salę Filharmonii Częstochowskiej, jak również wnętrze auli Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu⁵⁴. Na uwagę zasługuje również wspomniany przez Lecha Kadłubowskiego charakterystycznie ukształtowany, podwieszany sufit, który swoją formą nawiązuje do rozwiązań znanych z architektury skandynawskiej. Jego rzeźbiarska forma, jak również czysto użytkowe właściwości akustyczne sugerują inspirację podobnymi rozwiązaniami, obecnymi w twórczości Alvara Aalto⁵⁵.

Najważniejszą przestrzeń z punktu widzenia inscenizacji stanowi zespół sceniczny. Scena główna o powierzchni 329 m² została zaopatrzona w dwie kieszenie boczne, których powierzchnia wyniosła 129,8 m². Dla porównania

⁵⁴ Opis sporządzony na podstawie dokumentacji fotograficznej, zebranej przez autora.

⁵⁵ S. Fiszer, *Przebudowa Teatru Wybrzeże w 2001 roku*, [w:] *200 lat teatru*, dz. cyt., s. 93.

warto nadmienić, iż powierzchnia widowni wyniosła 212 m². W obszarze zespołu scenicznego zamontowana została tarcza obrotowa o średnicy 12 m. Tarcza tego rodzaju stanowi nieodzowny element mechanizacji, służący szybkiej zmianie dekoracji w przestrzeni sceny właściwej. Tarcza obrotowa została wyposażona w zespół zapadni scenicznych. Oprócz wymienionych urządzeń tzw. mechanizacji dolnej obszar inscenizacji został wyposażony we wszystkie niezbędne urządzenia tzw. mechanizacji górnej, służące między innymi do podnoszenia dekoracji, jak również w mosty reflektorowe, horyzont itp. Szerokość sceny głównej wyniosła 18,91 m, a jej głębokość 17,79 m. Z kolei szerokość otworu scenicznego liczyła 11 m, a jego wysokość 6,70 m. Wysokość bocznych kieszeni przyscenicznych wyniosła 9 m. Zostały one oddzielone od obszaru sceny właściwej za pomocą stalowych drzwi o wysokości 6,50 m oraz szerokości 5 m. Kieszeń prawa (patrząc od strony widowni) została skomunikowana z zapleczem teatru za pomocą łącznika, biegnącego nad ulicą Teatralną. W pierwotnej wersji nowego gmachu boczna kieszeń przysceniczna łączyła się z poziomem malarni, skąd transportowane były dekoracje⁵⁶. W wyniku późniejszej częściowej przebudowy obiektu, zmianie uległo przeznaczenie niektórych pomieszczeń zaplecza. Znaczących rozmiarów malarnię zaadaptowano na salę kameralną. Było to możliwe, zapewne ze względu na wysokość pomieszczenia malarni, które z uwagi na swą specyfikę charakteryzuje się z reguły znaczną wysokością, co stanowi wartość niezwykle pożądaną w przypadku sali służących inscenizacji. Bezpośrednio za zespołem scenicznym na poziomie trzech kondygnacji zostały zlokalizowane garderoby aktorów, począwszy od garderób jednoosobowych, poprzez dwuosobowe, skończywszy na garderobach zbiorowych, przeznaczonych dla ośmiu osób. Poczekalnia dla aktorów, oczekujących na wejście na scenę, zlokalizowana została na parterze. Na wyższych kondygnacjach ulokowano pracownie garderobianych, pracownię fryzjerską, salę prób analitycznych oraz sytuacyjnych, a także pracownię scenografów. Na poziomie czwartej kondygnacji zlokalizowano różnego rodzaju magazyny, między innymi kostiumów⁵⁷.

⁵⁶ L. Kadłubowski, dz. cyt., s. 87-88.

⁵⁷ Tamże.

Istotną cezurę w historii modernistycznej siedziby gdańskiego Teatru Wybrzeże stanowi rok 2001. Dokonano wówczas przebudowy obiektu w celu dostosowania go do nowych potrzeb. Projekt przebudowy przygotowany został przez prof. arch. Stanisława Fiszera oraz Jana Raniszewskiego⁵⁸. Nie bez znaczenia pozostaje jednak opinia Stanisława Fiszera na temat pierwotnej formy wzniesionego po wojnie budynku. Architekt zwracał uwagę:

położenie teatru w stosunku do Targu Węglowego, charakter fasad w relacji z fasadą Zbrojowni, niezwykła jakość kamienia zastosowanego w elewacji budynku – to wszystko pozostanie wielką jakością pierwotnego projektu. Foyer na I piętrze i część foyer parteru to elementy architektury określonej, świadomej swojego okresu⁵⁹.

Najbardziej istotne zmiany zostały wprowadzone w przestrzeni zespołu scenicznego oraz widowni. Wpisywały się one w najważniejsze tendencje, obecne w architekturze teatralnej już w połowie XX stulecia. Jedną z nich była próba jak najdalej idącej integracji obszaru emisji z obszarem recepcji⁶⁰. W budynku już istniejącym możliwości wprowadzenia daleko idących zmian niemal w każdym przypadku pozostają w pewnym stopniu ograniczone. W przypadku przebudowy zespołu scenicznego gdańskiego teatru tendencje te uwidoczniły się przede wszystkim w rozszerzeniu powierzchni proscenium na lewą oraz prawą stronę. Rozbudowie uległa również kabina reżysera, której powierzchnia została podwojona. Rozwiązanie to wynikało z zapotrzebowania spowodowanego rozwojem nowych form teatru, łączących konwencjonalne elementy inscenizacji z projekcją audiowizualną oraz innymi kierunkami współczesnego teatru. Jedno z najważniejszych przeobrażeń dokonało się w sali widowni. Znajdująca się dokładnie nad ową salą kopuła – będąca charakterystycznym elementem kompozycji bryłowej obiektu – wewnątrz pozostawała całkowicie przysłonięta nadwieszonym pod nią sufitem, który przybrał efektowną rzeźbiarską formę. Koncepcja architektów Stanisława Fiszera i Jana Raniszewskiego polegała na demontażu drewnianych paneli,

⁵⁸ S. Fiszera, dz. cyt., s. 91.

⁵⁹ Tamże, s. 91-92.

⁶⁰ K. Braun, *Przestrzeń teatralna*, Warszawa 1982, s. 133-134.

tworzących podwieszany sufit – i całkowitym wyeksponowaniu znajdującej się nad widownią kopuły. To odważne rozwiązanie pozwoliło na wyeksponowanie pionowego wymiaru sali, która przez to uzyskała niezwykłą głębię. Modernizacji uległa również forma samej widowni. Jej rzędy, począwszy od tych zlokalizowanych najbliżej sceny, zostały podwyższone w celu poprawy warunków widoczności. W związku z podniesieniem poziomu widowni konieczna była modyfikacja balkonu, który został zredukowany do dwóch rzędów, ukształtowanych w oryginalny sposób. Nawiązując do tradycji teatru, wprowadzono również cztery łoże⁶¹. Wprowadzenie łóż w ich konwencjonalnej roli obrazuje raczej kierunek przeciwny w stosunku do tendencji popularnych w połowie XX wieku i dążących do aranżacji widowni, przybierającej „demokratyczną” formę, pozbawioną balkonów oraz łóż.

PRZEBUDOWA

W roku 2020 rozpoczęła się największa w historii powojennego gmachu Teatru Wybrzeże przebudowa, mająca na celu modernizację wszystkich pomieszczeń przeznaczonych dla publiczności, jak również zespołu scenicznego⁶². Projekt ogromnej w swej skali przebudowy obiektu został przygotowany przez Warsztat Architektury Pracownię Autorską WAPA z Sopotu, kierowaną przez dra inż. architekta Krzysztofa Kozłowskiego⁶³. Warto nadmienić, iż pracownia niniejsza ma niemałe doświadczenie w projektowaniu obiektów użyteczności publicznej, jak również modernizacji. Jedną z ważniejszych inwestycji tego rodzaju pozostaje bez wątpienia modernizacja foyer Opery Nova w Bydgoszczy (2020–2021)⁶⁴, jak również projekt tzw. czwartego kręgu bydgoskiej opery⁶⁵.

⁶¹ S. Fiszer, dz. cyt., s. 93-94.

⁶² K. Uliczny, *Modernizacja Dużej Sceny Teatru Wybrzeże. Inwestycja pozwoli realizować przedsięwzięcia artystyczne na najwyższym poziomie*, „Dziennik Bałtycki”, 31.08.2020, <<https://dziennikbaltycki.pl/modernizacja-duzej-sceny-teatru-wybrzeze-inwestycja-pozwoli-realizowac-przedsiwziecia-artystyczne-na-najwyzszym-poziomie/ar/c13-15154536>> [dostęp: 23.08.2023].

⁶³ <<https://wapa.pl/projekty/budowa-teatru-wybrzeze/>> [dostęp: 23.08.2023]; <<https://wapa.pl/firma/>> [dostęp: 23.08.2023].

⁶⁴ <<https://wapa.pl/projekty/modernizacja-foyer-opery-nova-w-bydgoszczy/>> [dostęp: j.w.].

⁶⁵ K. Barczak, *Gmach bydgoskiej Opery Nova – nieznanne oblicze polskiego modernizmu*, „Sztuka i Krytyka” 2021, nr 10, s. 47.



il. 17. Widok elewacji frontowej po przebudowie w roku 2023

Jednym z podstawowych założeń przebudowy siedziby gdańskiego Teatru Wybrzeże była gruntowna modernizacja foyer, polegająca na likwidacji zaprojektowanej przez Lecha Kadłubowskiego, a następnie zmodernizowanej według projektu Stanisława Fiszera oraz Jana Raniszewskiego stalowej konstrukcji, stanowiącej rodzaj ściany osłonowej (elewacja frontowa). Rozwiązanie zaproponowane przez zespół pod kierunkiem Krzysztofa Kozłowskiego również polega na całkowitym przeszkleniu elewacji, a przez to otwarciu wnętrza foyer na otaczające je sąsiedztwo, ale w zdecydowanie bardziej dyskretnej i transparentnej formie, dzięki zastosowaniu wielkopowierzchniowych tafli szklanych, których rozmiary odpowiadają wysokości foyer (**il. 17–19**). Komunikacja w pomieszczeniu tym zostanie rozwiązana za pomocą otwartych schodów jednobiegowych, których forma przypomina serpentyne. Projekt zakłada ponadto eliminację antresoli. Na dachu, ponad pomieszczeniem foyer, przewidziano realizację tarasu



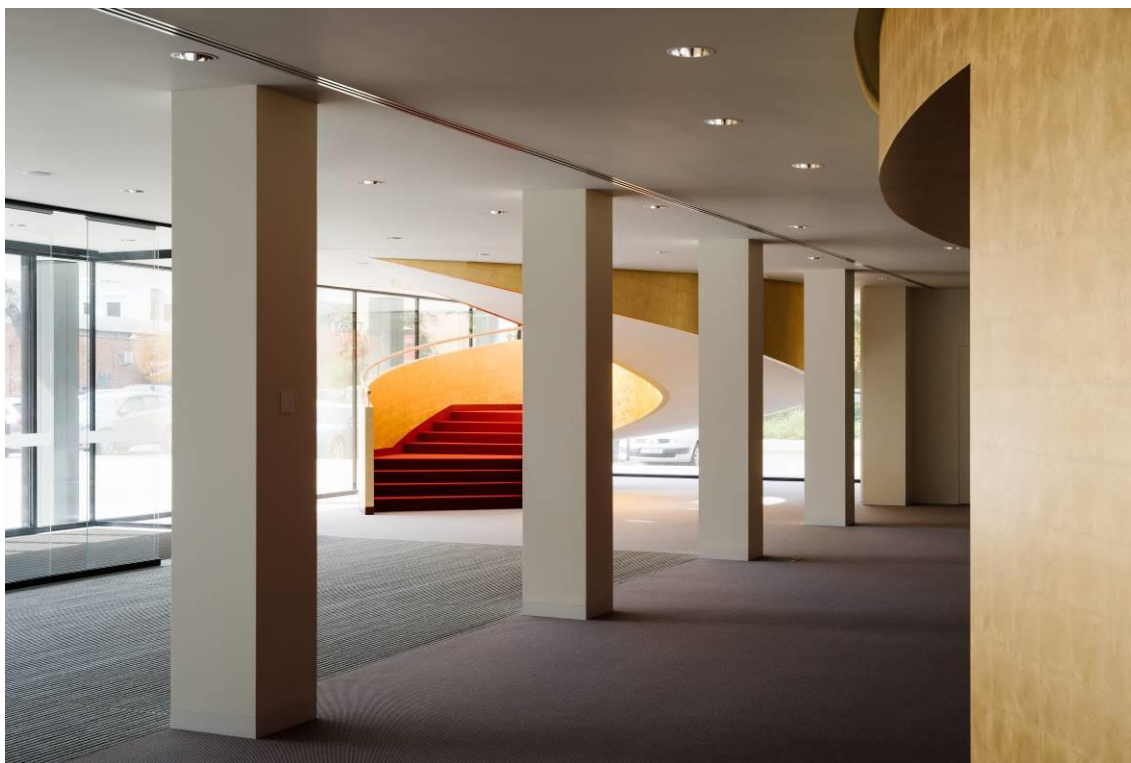
il. 18. Widok siedziby Teatru Wybrzeże od strony Targu Węglowego po przebudowie



il.19. Widok elewacji frontowej w kontekście historycznej tkanki architektonicznej w postaci gmachu Wielkiej Zbrojowni



il. 20. Widok elewacji frontowej teatru z głównym wejściem dla publiczności



il.21. Wnętrze hallu szatniowego (po przebudowie)

widokowego. Modernizacji uległa również widownia głównej sali oraz zespół sceniczny⁶⁸.

W otwartej na nowo za pomocą wielkopowierzchniowych przeszkleń fasadzie teatru uwidoczniła się charakterystyczna dla pierwotnego projektu, przygotowanego przez Lecha Kadłubowskiego, zasada symetrycznego podziału, wyznaczana przez rząd rozmieszczonych rytmicznie filarów o kwadratowym przekroju. Dzielą one elewację frontową na dziewięć równych części. W poziomie przyziemia wprowadzone zostały trzy wejścia przeznaczone dla publiczności. Znalazły się one dokładnie w trzech środkowych sektorach, wyznaczonych przez rytm filarów (**il. 20**). Pierwsze pomieszczenie przeznaczone dla publiczności stanowi przestronny hall szatniowy na planie prostokąta, którego dłuższą krawędź z jednej strony wyznacza przeszklona elewacja frontowa, otwarta na przestrzeń Targu Węglowego, a z drugiej ściana oddzielająca hall szatniowy od widowni. W miejscu tym usytuowano szatnię, której nadano półkolistą formę. Została ona w pewien symboliczny sposób oddzielona od przestrzeni hallu za pomocą filarów. W lewej części hallu (patrząc od strony głównego wejścia dla publiczności) zlokalizowane zostały schody, prowadzące na poziom foyer (**il. 21-22**). Nadano im formę, która ze względu na swój specyficzny kształt może przypominać nieregularną serpentynę. Po prawej stronie hallu szatniowego zlokalizowano windę⁶⁹. Warto nadmienić, iż w wyniku poprzedniej przebudowy, przygotowanej przez Stanisława Fiszera oraz Jana Raniszewskiego, hall szatniowy został podzielony w celu uzyskania przestrzeni służącej celom komercyjnym. W wydzielonych sektorach zrealizowano księgarnię oraz kantor. W sąsiedztwie foyer funkcjonowała również kawiarnia, a w zlokalizowanych od strony elewacji zachodniej arkadowych podcieniach urządzono bistro⁷⁰. Obecność ogólnodostępnej restauracji, działającej w przestrzeni obiektu teatralnego, nie jest niczym

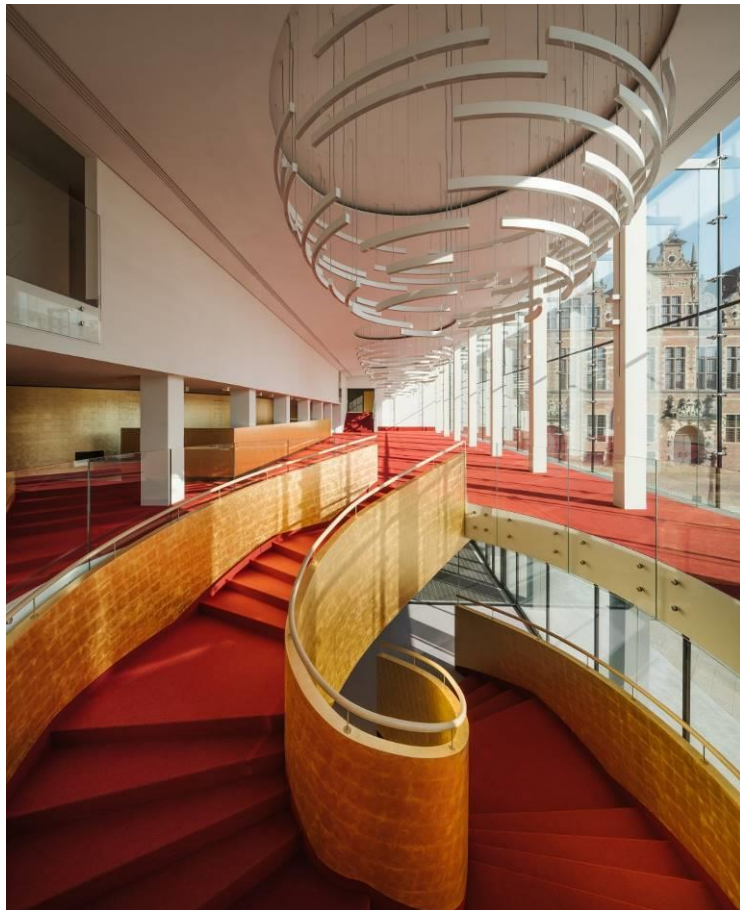
⁶⁸ Opis sporządzony na podstawie wizualizacji projektu przebudowy gmachu Teatru Wybrzeże w Gdańsku, udostępnionych przez administrację Teatru Wybrzeże.

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

⁷⁰ Informacje udostępnione autorowi przez pracowników Teatru Wybrzeże w Gdańsku.



il.22-23. Trakt schodowy



nadzwyczajnym. Modernistyczny gmach Opery Nova w Bydgoszczy również mieści w jednym ze swych charakterystycznych kręgów monumentalną pod względem zajmowanej powierzchni restaurację „Maestra”⁷¹. Została ona jednak zlokalizowana w najbardziej odległej części obiektu. W przypadku siedziby gdańskiego Teatru Wybrzeże funkcje komercyjno-handlowe znajdowały się w bliskim sąsiedztwie najbardziej reprezentacyjnych pomieszczeń przeznaczonych dla publiczności. Ostatnia przebudowa, przygotowana przez zespół architektów pod kierunkiem Krzysztofa Kozłowskiego, powraca niejako do pierwotnej koncepcji modernistycznego gmachu, przywracając reprezentacyjnym pomieszczeniom teatru należyty prestiż. Jednocześnie dąży do niemal całkowitego zerwania z koncepcją, stworzoną i zrealizowaną w drugiej połowie lat 60. W wyniku przebudowy elewacja frontowa teatru została w swoisty sposób przetransponowana do form współczesnej architektury przez likwidację zaprojektowanej przez Lecha Kadłubowskiego, a następnie zmodernizowanej według projektu Stanisława Fiszera oraz Jana Raniszewskiego stalowej konstrukcji, stanowiącej rodzaj ściany osłonowej. Rozwiązanie zaproponowane przez zespół pod kierunkiem Krzysztofa Kozłowskiego również polega na całkowitym przeszkleniu elewacji, a przez to otwarciu wnętrza foyer na otaczające je sąsiedztwo, ale w zdecydowanie bardziej dyskretnej i transparentnej formie, dzięki zastosowaniu wielkopowierzchniowych tafli szklanych, których rozmiary odpowiadają wysokości foyer⁷².

Usytuowane w przestrzeni hallu szatniowego (a dawniej również kasowego), podporządkowane geometrycznemu rygorowi i surowe w swym wyrazie trakty schodowe, prowadzące na poziom foyer, zostały zastąpione łagodnym traktem, przybierającym swobodną, organiczną formę, zbliżoną do serpentyny (**il. 23**). Oblicowane jasnym, polerowanym marmurem filary, zostały pozbawione kamiennych okładzin i uzyskały nową formę plastyczną. Zostały utrzymane w łagodnej kolorystyce ciepłej, przełamanej bieli. Obudowa traktów schodowych oraz ściany częściowo osłaniające szatnię uzyskały barwę matowego złota. Częściowo otwarte wnętrze szatni zostało

⁷¹ K. Barczak, *Gmach bydgoskiej Opery Nova*, dz. cyt., s. 46.

⁷² Opis sporządzony na podstawie dokumentacji fotograficznej, przygotowanej przez autora.



il.24-25. Foyer po przebudowie



utrzymane w odcieniu czerwieni. Posadzki w przestrzeni hallu szatniowego oraz foyer, oblicowane dawniej okładziną z polerowanego marmuru oraz sjenitu, zostały wyłożone wykładziną. W pomieszczeniu hallu szatniowego wykładziny są utrzymane w odcieniu szarości, natomiast trakty schodowe oraz wnętrze foyer zostały wyłożone wykładziną w kolorze czerwieni. Wraz z obudową traktów schodowych, utrzymaną w odcieniach matowego złota, rozwiązanie posadzek stanowi niezwykle wyrazisty akcent plastyczny. Na szczególną uwagę w wystroju wnętrz zasługują trzy ogromnych rozmiarów żyrandole, zdobiące wnętrze foyer. Uzyskały one formę zawieszonych w przestrzeni charakterystycznych łuków⁷³ (**il. 24-25**). Podobne rozwiązanie zespół Krzysztofa Kozłowskiego zastosował w projekcie modernizacji siedziby Opery Nova w Bydgoszczy, która nastąpiła w latach 2020–2021⁷⁴.

Jedną z najbardziej istotnych zmian w foyer w wyniku przebudowy pozostaje bez wątpienia likwidacja antresoli, która w pierwotnej wersji obiektu umożliwiała komunikację z poziomem balkonu oraz łóż. Z prawej strony (patrząc od elewacji frontowej) pomieszczenie foyer łączy się organicznie z mniejszym hallem, którego poziom znajduje się nieco wyżej w stosunku do foyer. Do hallu tego, stanowiącego rodzaj przeszklonego, zawieszono ponad ulicą Teatralną łącznika, prowadzi kilka stopni z poziomu foyer. Łącznik integruje główne foyer teatru z budynkiem Starej Apteki, stanowiącym integralną część kompleksu Teatru Wybrzeże⁷⁵.

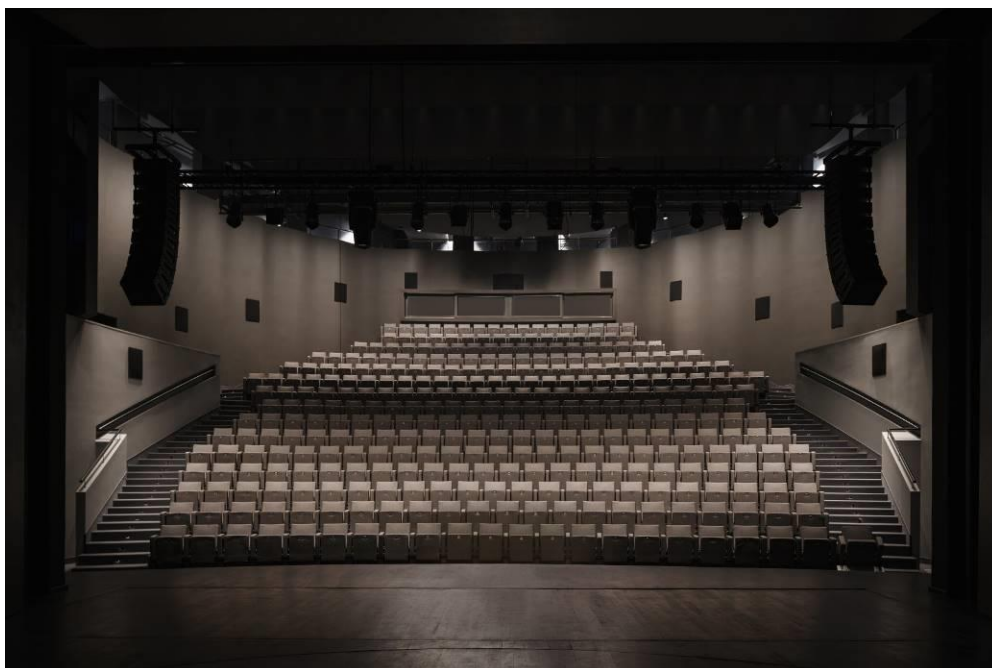
Do głównej sali, zlokalizowanej w centralnej części obiektu, prowadzą wejścia, które zostały usytuowane symetrycznie na dwóch krańcach foyer. Znaczące zmiany zostały wprowadzone również w sali widowni. Warto nadmienić, iż już w trakcie modernizacji, przygotowanej przez Stanisława Fiszerę oraz Jana Raniszewskiego, projektanci dążyli do całkowitej modyfikacji widowni w celu uzyskania bardziej panoramicznego wglądu w przestrzeń sceniczną⁷⁶. Stanisław Fiszer był zwolennikiem wprowadzania łóż, a zrealizowana w roku 2023 koncepcja architekta Krzysztofa Kozłowskiego

⁷³ Tamże.

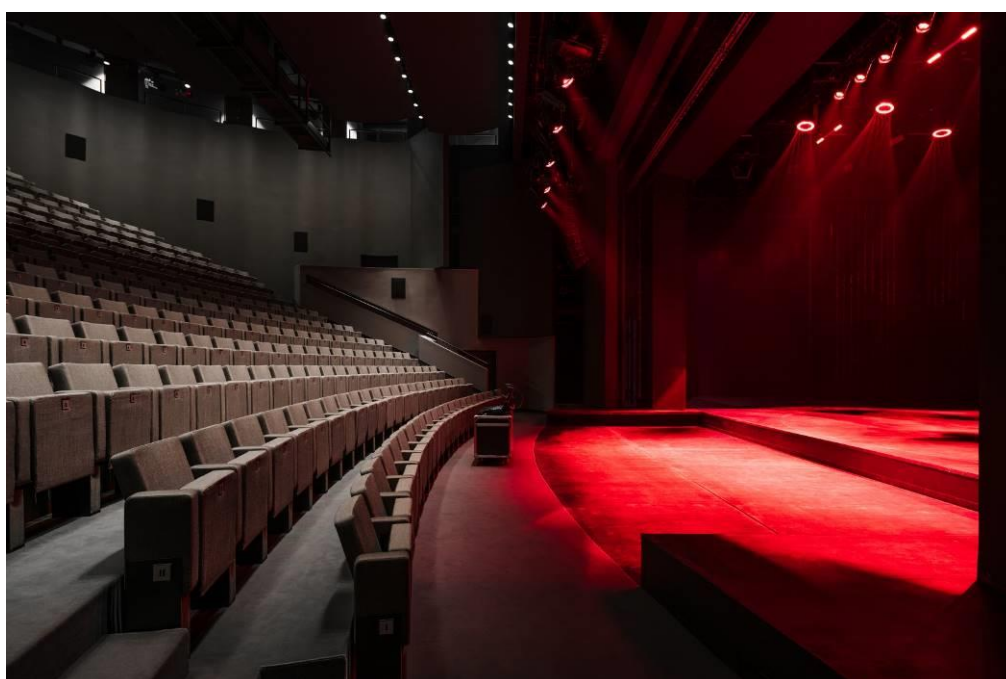
⁷⁴ <<https://wapa.pl/projekty/modernizacja-foyer-opery-nova-w-bydgoszczy/>> [dostęp: 23.08.2023].

⁷⁵ Opis sporządzony na podstawie dokumentacji fotograficznej, przygotowanej przez autora.

⁷⁶ S. Fiszer, dz. cyt., s. 92.



il. 26. Sala widowni po przebudowie



il 27. Widok przedniego sektora widowni wraz z fragmentem proscenium oraz sceny głównej

polegała, między innymi na całkowitej eliminacji balkonu oraz łóż⁷⁷. W wyniku przebudowy obiektu oraz modernizacji widowni głównej sali całkowicie zrezygnowano z łóż w celu poprawy widoczności. W tym celu

⁷⁷ Tamże, s. 94.



il.28. Sala widowni po przebudowie

zredukowano również liczbę miejsc na widowni. Po przebudowie wyniosła ona 341⁷⁸ (**il. 26–28**). Modernizacji uległ także zespół sceniczny, choć jego powierzchnia się nie zmieniła. Wymienione zostały urządzenia tzw. mechanizacji dolnej (zapadnie sceniczne), jak również mechanizacji górnej (sznurownia). Zapadnie sceniczne umożliwiają wykorzystanie fosy orkiestry, która ze względu na charakter teatru dramatycznego wykorzystywana jest bardzo rzadko. Mechanizacja dolna została zaopatrzona w tarczę obrotową, będącą nieodzownym elementem każdego nowoczesnego obiektu teatralnego. Zrealizowano nowe kurtyny przeciwpożarowe oraz ruchome ściany oddzielające przestrzeń sceny właściwej od bocznych kieszeni scenicznych,

⁷⁸ <<https://teatrwybrzeze.pl/aktualnosc/otwarcie-duzej-sceny>> [dostęp: 20.11.2023].

wchodzących w skład teatralnego zaplecza. Prawa kieszeń (patrząc od strony widowni) została skomunikowana z malarnią⁷⁹.



il.29. Fragment zachowanych fundamentów pierwszego budynku teatralnego na Targu Węglowym w Gdańsku, według projektu architekta Carla Samuela Helda

W wyniku przebudowy odsłonięte zostały fundamenty pierwszego obiektu teatralnego, zaprojektowanego przez Carla Samuela Helda i zrealizowanego w 1801 roku. Zgodnie z koncepcją konserwatorską zostały one wyeksponowane w podziemiach teatru (**il. 29**). Stanowią namacalny artefakt pierwszego budynku teatralnego w Gdańsku, jak również w sposób symboliczny łączą historię wszystkich istniejących w tym miejscu obiektów teatralnych od początku XIX stulecia do czasów obecnych⁸⁰.

BIBIOGRAFIA

200 lat teatru na Targu Węglowym w Gdańsku, red. J. Ciechowicz, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 2004.

Barczak Kevin, *Architektura Teatru Muzycznego w Gdyni*, „Sztuka i Krytyka” 2022, nr 3.

⁷⁹ Opis sporządzony na podstawie dokumentacji fotograficznej, przygotowanej przez autora.

⁸⁰ Tamże.

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

Blake Peter, *Mies van der Rohe: architektura i struktura*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1991.

Braun Kazimierz, *Przestrzeń teatralna*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1982.

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

Hirsch Robert, *Zespół mieszkaniowy przy ulicy 3 Maja 27–31 w Gdyni. Wybitne dzieło architektury modernistycznej w Polsce i jego konserwacja*, [w:] *Architektura XX wieku. Jej ochrona i konserwacja w Gdyni i w Europie*, Urząd Miasta Gdyni, Gdynia 2018.

Król-Kaczorowska Barbara, *Budynek teatru. Rozwój funkcji i form do roku 1933*, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1975.

Oleńdzki Daniel, *Dwa teatry*, „Architektura” 1974, nr 5.

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

Szafer T. Przemysław, *Nowa architektura polska. Diariusz lat 1971–1975*, Arkady, Warszawa 1979.

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

Zachwatowicz Jan, *Architektura polska*, Arkady, Warszawa 1966.

PRACE NIEPUBLIKOWANE

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

Nadolski Kacper, *Siedziba Teatru Wybrzeże na Targu Węglowym w Gdańsku. Historia i architektura*, praca dyplomowa, Wydział Historii Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 2020.

ŹRÓDŁA INTERNETOWE

Haus des Lehrers und ehemalige Kongresshalle. Leichtigkeit und Transparenz am Alexanderplatz, <<https://www.visitberlin.de/de/haus-des-lehrers-und-ehemalige-kongresshalle>>.

<<https://teatrwybrzeze.pl/aktualnosci/otwarcie-duzej-sceny>>.

<<https://wapa.pl/firma/>>.

<<https://wapa.pl/projekty/budowa-teatru-wybrzeze/>>.

<<https://wapa.pl/projekty/modernizacja-foyer-opery-nova-w-bydgoszczy/>>.

Uliczny Karol, *Modernizacja Dużej Sceny Teatru Wybrzeże. Inwestycja pozwoli realizować przedsięwzięcia artystyczne na najwyższym poziomie*, „Dziennik Bałtycki”, 31.08. 2020,

<<https://dziennikbaaltycki.pl/modernizacja-duzej-sceny-teatru-wybrzeze-inwestycja-pozwoli-realizowac-przedswiezecia-artystyczne-na-najwyzszym-pozymie/ar/c13-15154536>>.

ILUSTRACJE:

1 – 25, 26 – 28 Udostępnione przez administrację Teatru Wybrzeże w Gdańsku.

29 Wykonane przez autora.

PUBLIKACJE INSTYTUTU



TERESA GRZYBKOWSKA

Nieznany Hermes polski

Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata
Wydawnictwo Tako

Seria mała 1.

Publikacja dedykowana „Juliuszowi Chrościckiemu”

Redakcja Grażyna Raj

Warszawa-Toruń 2023 ISBN 978-83-66758-24-7 (s. 36)

Polska sztuka na Biegunach

O kulturotwórczej roli
obszarów polarnych

Pod redakcją Maliny Barcikowskiej



POLSKI INSTYTUT STUDIÓW NAD SZTUKĄ ŚWIATA

Redakcja wydawnicza Grażyna Raj

Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata & Wydawnictwo Tako

Warszawa-Toruń 2023 ISBN 978-83-66758-26-1 (s. 170)

Dofinansowano w ramach programu LITERATURA ze środków finansowych

Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego

pochozących z Funduszu Promocji Kultury (umowa nr 05726/23/FPK/IK)

SPIS TREŚCI

Malina Barcikowska, Jeszcze dalej niż biegun

Dagmara Bożek, Rys polarny w twórczości Włodzimierza Puchalskiego (1909–1979)

Aneta Słowikowska, Spuścizna Włodzimierza Puchalskiego

Małgorzata Lebda, Próba zatrzymania czasu

Paweł Dunin-Wąsowicz, Polarne fantazje polskie

Andrzej Kuryłek, Forma i kolorystyka budowlanych realizacji polarnych

Michał Rusinek, Wyznania maszyny czytającej, czyli twórczość Wisławy Szymborskiej w Bibliotece Końca Świata

Adam Barcikowski, Mistyka lodu, morza i skał

Piotr Kukliński, Artyści jako tłumacze świata nauki

Tomasz Kubikowski, Dichtung und Wahrheit

Piotr Kondracik, Muzeum Badań Polarnych w Puławach

Noty o Autorach

PUBLIKACJA CZŁONKINI INSTYTUTU



Agnieszka Sylwia Staszczuk

Abundance and Fertility

Representations Associated
with Child Protection
in the Visual Culture of Ancient India



Jagiellonian University Press

Jagiellonian University Press. Kraków 2023

ISBN 978-83-233-5252-5 (print) (s. 498)

INSTYTUT POLECA

BARBARA CHOJNACKA

Życie artystyczne w Bydgoszczy w latach 1920-1939



Muzeum Okręgowe im. Leona Wyczółkowskiego w Bydgoszczy,
Bydgoszcz 2023 ISBN 978-83-63572-85-3 (druk) (s. 516)



**POLSKI
INSTYTUT
STUDIÓW
NAD SZTUKĄ
ŚWIATA**