

2024 tom 25 nr 1-2

Zarzą dzenie w Kulturze

ISSN 1896-8201

WYDAWNICTWO UNIWERSYTETU JAGIELLOŃSKIEGO

Zarzą dzanie w Kulturze

Zeszyt jubileuszowy
dedykowany Profesorowi Emilowi Orzechowskiemu
w 80. rocznicę urodzin

2024 tom 25 nr 1–2

Zarzą dzenie w Kulturze

Pod redakcją

Alicji Kędziory

Joanny Szulborskiej-Łukaszewicz

„Zarządzanie w Kulturze” 2024, 25(1–2), red. Alicja Kędziora, Joanna Szulborska-Łukaszewicz

„Culture Management” 2024, 25(1–2), eds. Alicja Kędziora, Joanna Szulborska-Łukaszewicz

RADA NAUKOWA | ACADEMIC EDITORIAL BOARD

Barbara Czarniawska, Yiannis Gabriel, Łukasz Gawęł, Tommy Jensen, Monika Kostera, Paweł Krzyworzeka, Emil Orzechowski, Johan Sandström, Łukasz Sułkowski

REDAKTOR NACZELNY | EDITOR-IN-CHIEF

Marcin Laberschek

ZASTĘPCZYNI REDAKTORA NACZELNEGO | ASSISTANT EDITOR-IN-CHIEF

Marta Kudelska

SEKRETARZ REDAKCJI | SECRETARY

Jakub Wydra

CZŁONKOWIE ZESPOŁU REDAKCYJNEGO | EDITORS

Anna Góral, Marta Keil, Karolina Prykowska-Michalak, Waldemar Rapior, Lidia Varbanova

ADRES REDAKCJI | EDITORIAL OFFICE

Instytut Kultury UJ, ul. S. Łojasiewicza 4, 30-348 Kraków

www.kultura.uj.edu.pl

PROJEKT OKŁADKI | COVER DESIGN

Agnieszka Ćwikła

Projekt dofinansowany przez Uniwersytet Jagielloński ze środków Wydziału Zarządzania i Komunikacji Społecznej, a także Instytutu Kultury.

Project co-financed by the Jagiellonian University from the funds of the Faculty of Management and Social Communication and the Institute of Culture.

© Copyright by Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego & Autorzy

Wydanie I, Kraków 2024

Artykuły są dostępne na licencji CC BY 4.0.

Articles are licensed under a CC BY 4.0 license.

ISSN 1896-8201 (wersja papierowa / print version)

ISSN 2084-3976 (wersja elektroniczna / online version)

ISBN 978-83-233-5480-2 (wersja papierowa / print version)

Nakład: 75 egz.

Pierwotną wersją czasopisma „Zarządzanie w Kulturze” (ISSN 2084-3976) jest wersja online, publikowana kwartalnie w internecie na stronie: www.ejournals.eu/czasopismo/zarzadzanie-w-kulturze.

The electronic version is the primary version of the journal „Zarządzanie w Kulturze” (ISSN 2084-3976) published on the Internet on the website www.ejournals.eu/czasopismo/zarzadzanie-w-kulturze.



WYDAWNICTWO
UNIwersYTETU
JAGIELLOŃSKIEGO

www.wuj.pl

Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego

Redakcja: ul. Michałowskiego 9/2, 31-126 Kraków

tel. 12-663-23-80

Dystrybucja: tel. 12-631-01-97, tel./fax 12-631-01-98

tel. kom. 506-006-674, e-mail: sprzedaz@wuj.pl

Konto: PEKAO SA, nr 80 1240 4722 1111 0000 4856 3325



foto. Joanna Szulborska-Lukaszewicz

Profesor Emil Orzechowski

Spis treści

<i>Wstęp jubileuszowy. „Nie żałuję wyboru...” O Emilu Orzechowskim</i> (Joanna Szulborska-Łukaszewicz)	VII
<i>Bibliografia prac Profesora Emila Orzechowskiego (oprac. Alicja Kędziora)</i>	1

WSPOMNIENIA

Jan Michalik, <i>Razem i osobno. Emil Orzechowski – historyk teatru, fakty</i>	23
Andrzej Linert, <i>List</i>	29
Kazimierz Braun, <i>Profesorowi Emilowi Orzechowskiemu w hołdzie</i>	31
Bogusław Nierenberg, <i>Drewniany talerz</i>	33
Jerzy Łysiński, <i>Ambasador zarządzania kulturą</i>	39
Anna Litak, <i>Piętnaście lat twórczych spotkań z Emilem Orzechowskim</i>	43
Anna Cichosz, Krzysztof Indyk, Katarzyna Kopec, Piotr Mączka, <i>Wrzesień 1997</i>	47
Ewa Urszula Stepan, <i>Profesor Emil Orzechowski w ogrodzie kultury</i>	49
Aleksandra Kuczara, <i>Być jak Modrzejewska!</i>	51

ARTYKUŁY

Halina Waszkiel, <i>Wykonawczyni roli Edmei w Mauprat George Sand</i>	55
Barbara Maresz, <i>Franciszek Kostrzewski, warszawska publiczność</i> <i>i Helena Modrzejewska</i>	73
Agnieszka Kowalska, <i>O „warjatunci JMT” i Modrzejewskiej</i>	87
Edward Krasieński, Joanna Samborska, <i>Warszawski hołd Madame 1909</i>	99
Mariola Szydłowska, <i>Stulecie urodzin Heleny Modrzejewskiej w cieniu wojny</i>	119
Alicja Kędziora, <i>Polski teatr w Czerniowcach 1863–1865</i>	127

Tadeusz Bujnicki, <i>Nostalgie Sienkiewicza. Perspektywa amerykańska</i>	161
Marta Kłak-Ambrożkiewicz, <i>Bohater i jego muzeum... Jan Matejko</i>	169
Kazimierz Braun, <i>Druga Reforma Teatru</i>	181
Dariusz Kosiński, <i>Zarządzanie wizerunkiem i strategie komunikacyjne Teatru 13 Rzędów Jerzego Grotowskiego – rekonesans</i>	199
Andrzej Linert, <i>Musical i komedie muzyczne w latach dyrekcji Witolda Mazurkiewicza w Teatrze Polskim w Bielsku-Białej (2013–2023)</i>	213
Anna Kuligowska-Korzeniewska, <i>„Ruch ten nie ma szans powodzenia”. Traugutt Franciszka Ziejki</i>	227
Joanna Szulborska-Lukaszewicz, <i>O potrzebie polityki teatralnej i barierach rozwoju teatru w Polsce</i>	247
Joanna Zdebska-Schmidt, Ewelina Radecka, <i>Rydlówka jako pozytywne miejsce pamięci</i>	271
Mirosława Pindór, <i>Od dworca „pod słońce”. Transgranicznym szlakiem cieszyńskiego tramwaju</i>	285
Dorota Sieroń, <i>Nagroda? Kulturowo-zarządcze dylematy zapisane w polskiej literaturze dokumentu osobistego XX wieku</i>	311
Michał Pałasz, <i>Culture Management Must Fuel Socioenvironmental Change</i>	323
Marcin Laberschek, <i>Ars, ratio et sensibilitas</i>	341
Jan Stanisław Wojciechowski, <i>„Nowa” polityka państwa w obszarze kultury wizualnej. Projekt</i>	351
Katarzyna Plebańczyk, <i>W poszukiwaniu miary sukcesu kariery artystycznej</i>	369
Wojciech M. Marchwica, <i>Rola edukacji muzycznej we współczesnym systemie nauczania</i>	383

KOMUNIKATY

Anna Jędrzejczyk, <i>Zagadkowy kalendarz</i>	401
Diana Poskuta-Włodek, <i>Teofil Trzeciński – menedżer kultury</i>	405
Informacja o autorach i redaktorach czasopisma	XV

„Nie żałuję wyboru...”¹. O Emilu Orzechowskim

Z przyjemnością oddajemy w Państwa ręce specjalny zeszyt czasopisma „Zarządzenie w Kulturze”, którego pierwszy numer ukazał się 24 lata temu (w 2000 roku) z inicjatywy Profesora Emila Orzechowskiego, pierwszego redaktora naczelnego, ale przede wszystkim wielkiego ambasadora kultury oraz teatru i promotora rozwoju myśli i studiów z zakresu zarządzania kulturą w Polsce.

W chwili powstania „Zarządzenie w Kulturze” było pierwszym w Polsce recenzowanym, ukazującym się regularnie pismem naukowym poświęconym kulturze w perspektywie zarządzania. Od początku służyło wymianie dobrych praktyk i dzieleniu się specjalistyczną wiedzą, co – w czasach bez internetu – miało bardzo istotne znaczenie. Po dziś dzień stanowi ważną płaszczyznę wymiany myśli i prezentacji wyników badań dotyczących szeroko rozumianego pola kultury. Jest ukierunkowane na potrzeby tych, którzy praktycznie i teoretycznie zajmują się zadaniami z zakresu zarządzania kulturą w publicznych i prywatnych organizacjach kultury.

Zeszyt ten jest dedykowany twórcy czasopisma. A okazja to szczególna – w tym roku Profesor Emil Orzechowski obchodzi bowiem 80. urodziny.

Prof. dr hab. Emil Orzechowski jest specjalistą w zakresie teatru i teatrologii, inicjatorem i twórcą pierwszych w Polsce studiów z zakresu zarządzania kulturą, ekspertem w zakresie zarządzania kulturą i szkołami wyższymi. Zajmował się wieloma zagadnieniami z historii teatru, kultury środowisk polonijnych, polityki kulturalnej, organizacji sektora kultury, ale też promocji dóbr kultury w kraju i za granicą. Jest nie tylko badaczem kultury, historii teatru, ale też miłośnikiem osoby i dziedzictwa wielkiej polskiej aktorki – Heleny Modrzejewskiej (1840–1909), nieustająco podążającym jej śladami w Polsce i poza jej granicami.

Profesor Emil Orzechowski urodził się 21 lipca 1944 roku w niewielkiej miejscowości położonej na terenie dawnego województwa rzeszowskiego, we Fryszaku, gdzie ukończył szkołę podstawową. Naukę kontynuował w I Liceum Ogólnokształcącym im. Króla Stanisława Leszczyńskiego w Jaśle. Do Krakowa przyjechał w 1962 roku, na studia polonistyczne na Uniwersytecie Jagiellońskim, które ukończył w 1967 roku, uzyskując tytuł magistra na podstawie pracy dyplomowej „Teatry studenckie Krakowa 1945–67”. Za tę pracę został uhonorowany I nagrodą naukową Festiwalu Kultury Studenckiej. Była to także jego pierwsza publikacja naukowa, która ukazała się na łamach pisma „Pamiętnik Literacki” w 1968 roku.

¹ Cytat zaczerpnięty z: H. Modrzejewska, *Wspomnienia i wrażenia*, tłum. M. Promiński, oprac. J. Got, J. Szczublewski, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1957, s. 583 (seria: Pamiętniki i Wspomnienia. Seria 1: Pamiętniki Polskie).

Zaraz po studiach (1967 rok) rozpoczął pracę jako „inżynier stażysta” na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego. Był tam wówczas jedynym pracownikiem administracyjnym. Dzięki tej pracy poznał funkcjonowanie uczelni, co okazało się istotne nie tyle w jego późniejszej karierze zawodowej, ile w procesie realizacji marzeń. Równocześnie podjął dalsze studia i prace badawcze. Etat asystenta otrzymał, jak sam wspomina, dzięki Marii Dłuskiej i Witoldowi Taszyckiemu.

Przewód doktorski otworzył wprawdzie u Henryka Markiewicza (historyka i teoretyka literatury), jednak dysertację doktorską kończył pisać już pod opieką Jerzego Gota, zostając jego asystentem, ściśle współpracując przy tworzeniu (od 1973 roku) pierwszych w Polsce studiów teatrologicznych (o czym wspomina Jan Michalik w tekście zamieszczonym w niniejszym zeszycie). To Markiewicz, znając zainteresowania swojego doktoranta, w związku z tworzeniem przy Wydziale Polonistyki teatrologii jako nowej specjalizacji – zaproponował mu, aby wspomagał w tym dziele Jerzego Gota. W roku 1974 otrzymał tytuł doktora na podstawie książki *Stary Teatr i Studio*, uhonorowanej nagrodą Ministra Nauki i Szkolnictwa Wyższego oraz nagrodą dziennika „Echo Krakowa”, niezwykle popularnej w latach 70. XX wieku krakowskiej popołudniówki, w konkursie na najlepszą książkę o Krakowie. Habilitację uzyskał w roku 1988 na podstawie książki *Teatr polonijny w Stanach Zjednoczonych*, również nagrodzonej przez Ministra Nauki i Szkolnictwa Wyższego. W roku 1997 uzyskał tytuł profesorski na podstawie książki *Koniec Polonii w Ameryce*, ponownie dostrzeżonej i nagrodzonej przez Ministra. W roku 2001 Emil Orzechowski otrzymał tytuł profesora zwyczajnego.

Profesor Orzechowski to autor kilkunastu własnych książek (w tym pięciu nagrodzonych przez Ministra Nauki i Szkolnictwa Wyższego), ponad 160 artykułów naukowych oraz wielu popularnych tekstów drukowanych w Polsce i Stanach Zjednoczonych. Większość z nich dotyczy teatru krakowskiego, teatru amatorskiego w Galicji, problemów z zakresu zarządzania kulturą i polityki kulturalnej oraz życia, twórczości scenicznej, działalności społecznej, dorobku materialnego i niematerialnego Heleny Modrzejewskiej. Profesor był promotorem licznych prac licencjackich, magisterskich i doktoratów. Tylko w latach 2000–2004 oraz 2009–2017 pod jego kierunkiem powstało 267 prac dyplomowych (licencjackich i magisterskich). Liczba ta nie obejmuje doktoratów ani prac powstałych na innych kierunkach (prace magisterskie pod jego opieką pisało wielu studentów teatrologii) czy uczelniach.

Profesor Emil Orzechowski zajmował się nie tylko pracą badawczą, naukową i dydaktyczną. Dostrzegając potrzeby studentów obcokrajowców przyjeżdżających na studia medyczne do Polski, w 1995 roku zorganizował lektorat języka polskiego w Szkole Medycznej dla Obcokrajowców. Przez wiele lat koordynował program i do dziś prowadzi tam zajęcia.

Pasje teatrologiczne Emil Orzechowski realizował w rozmaity sposób, nie tylko przez badania literatury, badania etnograficzne, ale też podejmując praktyczne wyzwania. W Buffalo na przykład zorganizował około stuosobowy zespół teatralny,

który – we współpracy z Kazimierzem Braunem – wystawił *Jasełka, Pasję* oraz kilka innych spektakli. *Jasełka* zagrano w kilku miastach. W związku z ich wystawieniem w Cheektowaga w stanie Nowy Jork otrzymał tytuł Obywatela Roku.

Doświadczenia w zarządzaniu szkołami wyższymi nabywał m.in. pełniąc funkcje wicedyrektora Instytutu Filologii Polskiej UJ, dziekana (przez dwie kadencje) Wydziału Zarządzania i Komunikacji Społecznej, przewodniczącego Rady Instytutu Kultury Uniwersytetu Jagiellońskiego, kierownika studiów podyplomowych z zakresu zarządzania kulturą UJ, kierownika Katedry Zarządzania Kulturą w Instytucie Kultury UJ. Był także kierownikiem studiów licencjackich zarządzania kulturą w Państwowej Wyższej Szkole Zawodowej w Oświęcimiu, która rozpoczęła swoją działalność 1 lipca 2005 roku.

Przez dwie kadencje był członkiem Komitetu Badań nad Polonią Polskiej Akademii Nauk, dwie kadencje członkiem Centralnej Komisji ds. Stopni i Tytułów Naukowych. Przewodniczył radom dwóch fundacji (m.in. warszawskiej Pro Cultura) i zarządom kilku stowarzyszeń (m.in. Stowarzyszenia Willa Decjusza). Jest założycielem i prezesem zarządu Fundacji Wspierania Badań nad Życiem i Twórczością Heleny Modrzejewskiej od chwili jej powstania w 2010 roku.

Od początku pracy na uczelni (1971 rok), jako wykładowca Uniwersytetu Jagiellońskiego, podejmował także wykłady na innych uczelniach. W roku akademickim 1976/1977 prowadził zajęcia dydaktyczne w Państwowej Wyższej Szkole Teatralnej im. Ludwika Solskiego w Krakowie (obecnie Akademia Sztuk Teatralnych im. Stanisława Wyspiańskiego). Wykładał także w Uniwersytecie Śląskim oraz w Państwowej Wyższej Szkole Zawodowej w Oświęcimiu (od 2005 roku).

W czasie naukowych pobytów w Stanach Zjednoczonych jako stypendysta Fundacji Kościuszkowskiej i Fundacji Fulbrighta prowadził wykłady na kilku uczelniach: Orchard Lake Schools w stanie Michigan (1981–1983), University of Connecticut w Storrs (1983–1984), Stanford University w Kalifornii (1991), State University of New York w Buffalo (1992–1994), a także University of Wisconsin w Stevens Point, University of Michigan w Ann Arbor, Foreign Service Institute w Waszyngtonie, University of California w Los Angeles, Syracuse University i Rochester University w stanie Nowy Jork, jak również w Kanadzie na uniwersytecie w Edmonton. Gościnnie wykładał też na wielu innych prestiżowych europejskich uczelniach w Amsterdamie, Berlinie, Bolonii, Bilbao, Dreźnie, Londynie, Pradze, Rydze, Turynie, Uppsali.

Działalność Profesora była i jest dostrzegana oraz doceniana. W roku 2002 został odznaczony przez Prezydenta RP Krzyżem Kawalerskim Odrodzenia Polski. Był nagradzany i zapraszany do udziału w pracach rozmaitych komisji i zespołów eksperckich, także poza strukturami uczelni. W latach 2009–2013 był członkiem Konwentu ds. Strategii Rozwoju Kultury w Krakowie, a w latach 2012–2015 członkiem Kapituły Nagrody Teatralnej im. Stanisława Wyspiańskiego – w obu przypadkach został powołany do pracy przez Prezydenta Miasta Krakowa Jacka Majchrowskiego.

Za swoją działalność na rzecz kultury w Krakowie został uhonorowany przez Prezydenta Miasta Krakowa Odznaką „Honoris Gratia”, a także Nagrodą Województwa Małopolskiego „Ars Querendi” w pierwszej edycji konkursu w 2008 roku (jako Mistrz).

Emil Orzechowski to społecznik i marzyciel, który skutecznie przekuwa marzenia w rzeczywistość. Odczuwając potrzebę kształcenia wyspecjalizowanych kadr dla sektora kultury, Profesor dążył konsekwentnie do zorganizowania i uruchomienia studiów z zakresu zarządzania kulturą. Już w 1996 roku udało mu się uruchomić unikalne w skali kraju studia na nowym, powstałym wówczas przy jego zaangażowaniu Wydziale Zarządzania i Komunikacji Społecznej UJ. Profesor był współtwórcą profilu akademickiego nowego Wydziału, jego bazy lokalowej i podstaw finansowych (w części pozabudżetowej).

Zanim do tego doszło, najpierw, na mocy zarządzenia nr 33 Rektora UJ z 8 czerwca 1994 roku, powstała Szkoła Zarządzania Kulturą UJ. Utworzenie tej szkoły i jej rozwój były wspólną inicjatywą Uniwersytetu Jagiellońskiego i Urzędu Miasta Krakowa. W realizacji koncepcji wspierała Profesora Danuta Glondys, ówczesna dyrektorka Wydziału Kultury Urzędu Miasta Krakowa (w latach 1993–1999). Podjęty w 1994 roku pomysł starań o tytuł dla Krakowa jako Europejskiego Miasta Kultury roku 2000, a tym bardziej realizacja koncepcji – również wymagały profesjonalnych kadr kultury. Szkoła miała swoją siedzibę w wyremontowanym gruncie (w latach 1994–1996) i przygotowanym na jej potrzeby lokalu z zasobów Gminy Miejskiej Kraków, sercu Krakowa, w Rynku Głównym 8, nad słynnym Klubem „Pod Jaszczurami”. Następnie, staraniem Profesora zarządzeniem nr 65 Rektora UJ z 15 grudnia 1994 roku, powołany został Zakład Organizacji Życia Kulturalnego, który w 1995 roku zarządzeniem nr 44 Rektora UJ z 17 lipca 1995 roku został przekształcony w Szkołę Zarządzania Kulturą UJ. Jej Kierownikiem, na mocy decyzji rektora UJ Franciszka Ziejki z 28 sierpnia 1995 roku, mianowany został Emil Orzechowski. W 1996 roku, na mocy zarządzenia nr 11 Rektora UJ z 10 maja, utworzono Wydział Zarządzania i Komunikacji Społecznej. Początkowo Szkoła stała się formalnie zakładem powołanego zarządzeniem nr 28 Rektora UJ z 7 lipca 1997 roku Instytutu Spraw Publicznych. Jednak celem Profesora Emila Orzechowskiego było doprowadzenie do powstania samodzielnego Instytutu Kultury UJ, więc nie ustawał on w wysiłkach. W 2008 roku, na podstawie zarządzenia nr 2 Rektora UJ z 4 stycznia, utworzono Zespół Katedr Nauk o Kulturze jako samodzielną jednostkę Wydziału Zarządzania i Komunikacji Społecznej. Koordynatorem Zespołu został Profesor Orzechowski.

Dopiero z dniem 1 marca 2009 roku (na mocy zarządzenia Rektora UJ z 29 grudnia 2008 roku) powstał samodzielny instytut – Instytut Kultury UJ, w skład którego weszły: Katedra Zarządzania Kulturą, Katedra Kultury Współczesnej, Katedra Teorii Edukacji i Kultury oraz Zakład Zarządzania i Ekonomiki Mediów.

Stworzony przez Profesora w Instytucie Kultury UJ kierunek studiów, zarządzanie kulturą, był jedynym w Polsce pełnym programem kształcenia, obejmującym studia I i II stopnia. W programie nauczania w latach 2009–2015 były m.in.:

organizacja i zarządzanie kulturą w Polsce, zarządzanie instytucjami kultury sektora publicznego, polityka kulturalna i strategie rozwoju kultury w Polsce, polityka kulturalna państw Unii Europejskiej, podstawy prawne instytucji kultury. Studia prowadzone jako licencjackie, magisterskie i podyplomowe, łączące kompetencje z zakresu zarządzania, w tym zarządzania strategicznego, odnoszone do specyfiki sektora kultury, promocji i marketingu, powiązane ściśle z wiedzą z zakresu podstaw prawnych funkcjonowania organizacji kultury w Polsce, ale i szeroko rozumianego kulturoznawstwa były w tamtym czasie bardzo potrzebne. Cieszyły się dużym zainteresowaniem zarówno absolwentów szkół średnich, jak i praktyków sektora kultury, także w ramach studiów podyplomowych. Absolwenci tych studiów zajmują dziś kluczowe pozycje w strukturach wielu instytucji i organizacji kultury, są kreatywni i odnoszą liczne sukcesy w polu zarządzania kulturą.

Wśród wielu zasług Emila Orzechowskiego należy przywołać fakt, iż to za jego sprawą Wydział Zarządzania i Komunikacji Społecznej, jako jedyny w Polsce, posiadał unikatowe uprawnienia do nadawania stopnia doktora i doktora habilitowanego w zakresie zarządzania humanistycznego, co stało się jednym ze znaków rozpoznawczych wydziału.

Jedną z pierwszych nowatorskich inicjatyw Profesora Emila Orzechowskiego, podjętych jeszcze w strukturach Szkoły Zarządzania Kulturą (ISP UJ), był program „Ambasador” realizowany w latach 1997–2008. Były to spotkania z przedstawicielami dyplomacji, zazwyczaj w randze attaché kultury z wielu krajów, m.in.: Australii, Austrii, Argentyny, Albanii, Maroka, Hiszpanii, Słowacji, Wielkiej Brytanii, Chorwacji, Finlandii, Peru. W czasach bez internetu opowiadali o polityce kulturalnej swoich państw, wyzwaniach i problemach, a także dzielili się wiedzą na temat zarządzania kulturą w reprezentowanych przez siebie krajach. Nowum było włączanie do współpracy gminnych instytucji kultury. Program „Ambasador” od strony organizacyjno-administracyjnej realizowany był bowiem przez ówczesny Śródmiejski Ośrodek Kultury w Krakowie. Odbyło się ok. pięćdziesięciu spotkań, a każdy wykład ukazał się drukiem w ramach cyklu wydawniczego *Ambasador*. Publikacje te stanowiły nie tylko istotne źródło informacji, ale i część szerszego, zainicjowanego przez Profesora projektu: *Biblioteki Zarządzania Kulturą*.

Zgodnie z ideą Profesora w ramach serii *Biblioteka Zarządzania Kulturą* miały być wydawane prace uznanych światowych pozycji z zakresu zarządzania kulturą w przekładzie na język polski. Za sprawą Profesora Orzechowskiego na polskim rynku ukazały się trzy ważne pozycje: *Przedsiębiorczość w kulturze. Wprowadzenie do zagadnień zarządzania w kulturze* Giepa Hagoorta (1997), *Wprowadzenie do ekonomiki kultury i sztuki* Petera Bendixena (2001) oraz *Informacja w polityce kulturalnej* Marka Schustera (2007). Warto zwrócić uwagę, że firmowane przez Szkołę Zarządzania Kulturą UJ tłumaczenie znakomitej książki Bendixena stanowiło pierwszą na polskim rynku publikację poświęconą ekonomice kultury, pokazującą, jak absurdalne jest rozpatrywanie problemów kultury w oderwaniu

od realiów gospodarki rynkowej. Jednak nakład publikacji w dobie słabo jeszcze rozpowszechnionego internetu był niewielki, stąd dopiero dekadę później w Polsce zaczęto głośno dyskutować o ekonomice w kulturze i sztuce, także w kontekście publicznych instytucji kultury. Publikacja Bendixena stanowi nadal bardzo istotne, bo unikatowe pod względem treści i wniosków opracowanie dotyczące ekonomiki różnych obszarów sztuki: teatru, muzyki, malarstwa czy literatury.

W ramach Biblioteki Zarządzania Kulturą ukazało się później wiele innych publikacji, będących prezentacją wyników badań w dziedzinie zarządzania kulturą polskich naukowców, m.in.: dwie książki Danuty Glondys *Europejska Stolica Kultury. Miejsce kultury w Unii Europejskiej* (2010) oraz *Kraków 2000. Europejskie Miasto Kultury. Summa Factorum* (2010), Artura Mazura *Sponsoring szansą dla kultury* (2011), Katarzyny Barańskiej *Muzeum w sieci znaczeń. Zarządzanie z perspektywy nauk humanistycznych* (2013), raport *Artyści na rynku pracy* pod redakcją Doroty Ilczuk, Teresy M. Dudzik, Ewy Gruszki i Agnieszki Jeran (2015) czy publikacja *Z kulturą o kulturze. Kultura pod ścianą* pod redakcją Alicji Kędzioły, Emila Orzechowskiego, Joanny Szulborskiej-Łukaszewicz i Joanny Zdebskiej-Schmidt (2014). Seria jest kontynuowana po dziś dzień.

Profesor Orzechowski to także inicjator i organizator rozmaitych przedsięwzięć naukowych. W 2014 roku doprowadził do powstania Międzywydziałowej Komisji Zarządzania Kulturą i Mediami Polskiej Akademii Umiejętności, której przewodniczył w latach 2014–2021. Jej celem jest poszukiwanie nowych metod i narzędzi badawczych dotyczących sektora kultury przy wykorzystaniu wiedzy z obszaru różnych dyscyplin naukowych.

Poza czasopiśmem „Zarządzanie w Kulturze” dzięki Profesorowi Emilowi Orzechowskiemu pojawiło się w Polsce i Europie także drugie recenzowane pismo naukowe „Culture Management” (2009–2013) najpierw jako trójjęzyczny, potem dwujęzyczny periodyk, wydawany w Krakowie we współpracy z uczelniami w Rydze, Görlitz, Belgradzie, Stambule i Tbilisi. Oba pisma, zainicjowane i redagowane przez Profesora od początku powstania, były jedynymi w kraju periodykami naukowymi poświęconymi zagadnieniom z zakresu zarządzania kulturą.

Oprócz wymienionych powyżej dokonań zawodowych i obszarów badawczych Profesor Emil Orzechowski jest także wybitnym znawcą i popularyzatorem twórczości Heleny Modrzejewskiej. Odnajdowanie, analiza i opracowanie naukowe dokumentów i pamiątek dotyczących życia i pracy twórczej Modrzejewskiej, matki chrestnej Witkacego, promotorki Ignacego Paderewskiego, wielkiej przyjaciółki Henryka Sienkiewicza, mimo jej światowej sławy, nieco zapominanej i zbyt mało docenianej nie tylko w Krakowie, ale i w Polsce, stało się życiowym wyzwaniem, pasją i dziełem życia Profesora. A przecież zaczęło się bardzo niewinnie... od przypadku? Poproszony przez Andrzeja Wajdę o zbadanie jednego tylko wątku z kariery artystycznej Heleny Modrzejewskiej, Profesor uległ jej urokowi i podążył śladami wybitnej aktorki, stając się promotorem jej talentu i dokonań. Jedną z wielu wypraw

odbył w 1990 roku wraz z Anną Litak – jako stypendyści Fundacji Fulbrighta przemierzali Stany Zjednoczone, odwiedzając miejsca, w których dziesięć dekad wcześniej podczas swego tournée występowała Modjeska.

Z inicjatywy Profesora Orzechowskiego rok 2009 został ogłoszony przez Sejm RP Rokiem Heleny Modrzejewskiej. Emil Orzechowski jest pomysłodawcą powołanej w Instytucie Kultury Pracowni Dokumentacji Życia i Twórczości Heleny Modrzejewskiej UJ (2009), której prace – podobnie jak działalność Fundacji Wspierania Badań nad Życiem i Twórczością Heleny Modrzejewskiej (Fundacja dla Modrzejewskiej), koncentrują się na zachowaniu pamięci o artystce, promowaniu życia i twórczości aktorki, gromadzeniu materiałów źródłowych oraz opracowań jej dotyczących, organizowaniu seminariów i konferencji naukowych, jak również realizowaniu projektów kulturalnych i społecznych, bazujących na wątkach z biografii i sztuki artystki. W 2010 roku idea cyfrowego muzeum poświęconego Helenie Modrzejewskiej została uhonorowana Nagrodą Województwa Małopolskiego „Ars Quaerendi” za wybitne działania na rzecz rozwoju i promocji kultury. W ciągu 15 lat Fundacji i Pracowni udało się zgromadzić największą na świecie kolekcję materiałów dotyczących artystki zarówno w postaci tradycyjnej, jak i zdigitalizowanej. W tym celu prowadzone były i kontynuowane są kwerendy w Polsce i za granicą, głównie w Stanach Zjednoczonych i Anglii, oraz nawiązana została współpraca z kilkudziesięcioma instytucjami i badaczami.

Emil Orzechowski jest również twórcą i wraz z Alicją Kędziorą redaktorem naczelnym serii naukowej poświęconej Modrzejewskiej *Arte et Ratione*. Wydawnictwa Pracowni Dokumentacji Życia i Twórczości Heleny Modrzejewskiej i Fundacji dla Modrzejewskiej, której pierwsza publikacja ukazała się w 2015 roku. Do 2024 roku opublikowano 15 książek monograficznych, tomów zbiorowych oraz zbiorów źródeł. Oprócz nich, wydano także sześć książek poza serią, z których szczególnie istotna wydaje się *Korespondencja Heleny Modrzejewskiej i Karola Chłapowskiego 1859–1886* pod redakcją Emila Orzechowskiego i Alicji Kędziory (2016), wydana w dwóch tomach i gromadząca 1239 listów.

W 2018 roku Emil Orzechowski zainicjował regularne spotkania naukowe poświęcone aktorce i teatrowi jej epoki. Pierwsze z nich to konferencja, której obrady odbywały się w Muzeum Dom Jana Matejki oraz Narodowym Starym Teatrze im. Heleny Modrzejewskiej w Krakowie. Od 2019 roku spotkania w formie tematycznych seminariów naukowych odbywają się w Domu Jana Matejki. Towarzyszą im uroczyste obchody urodzin Modrzejewskiej. Naukowe efekty spotkań są rokrocznie publikowane w postaci tomów pokonferencyjnych w wydawnictwie Księgarnia Akademicka.

Fundacja, kierowana przez Profesora Orzechowskiego, realizuje także projekty społeczne i kulturalne, m.in.: wystawy, wykłady popularnonaukowe, spacery miejskie szlakiem Modrzejewskiej, a także projekty skierowane do osób ze szczególnymi potrzebami, w tym m.in. z niepełnosprawnością umysłową niskiego i średniego

stopnia. Od wielu lat Fundacja jest wspierana przez Wydział Kultury i Dziedzictwa Narodowego Urzędu Miasta Krakowa jako organizacja działająca na rzecz zachowania i upowszechniania wiedzy o wybitnej artystce. Jednym z głównych celów Profesora Orzechowskiego, który przyświeca jego działalności na tym polu, jest chęć przywrócenia do dawnej świetności jedyne zachowanego w Polsce domu Heleny Modrzejewskiej, Modrzejówki, mieszczącej się na krakowskiej Krowodrzy, utworzenie w nim muzeum biograficznego artystki i prowadzenie kulturotwórczego ośrodka, mogącego służyć krakowianom.

Dokonaniami Profesora Emila Orzechowskiego można by obdarować wielu badaczy, dydaktyków, ludzi kultury, a na opisanie jego osiągnięć należałoby poświęcić wiele jeszcze stron, co pewnie i tak nie wyczerpałoby tematu. Oddajemy zatem głos Przyjaciołom i Uczniom Profesora, którzy zachcieli wraz z nami uczcić jego 80. urodziny. Niniejszy zeszyt założonego przez Profesora czasopisma „Zarządzanie w Kulturze” gromadzi wspomnienia, artykuły naukowe oraz komunikaty 34 autorów, które odnoszą się zarówno do chwil z życia prywatnego Jubilata, pierwszych spotkań i inspiracji, jego naukowych zainteresowań z zakresu zarządzania kulturą, teatru dawnego i współczesnego oraz biografii i dziedzictwa Heleny Modrzejewskiej, jak i jej bliskich. Teksty zostały poprzedzone bibliografią Emila Orzechowskiego, ułożoną chronologicznie, poczynawszy od 1968 roku. Spisu nie uznajemy za zamknięty – jesteśmy bowiem przekonani, że wiele ważnych publikacji Profesora dopiero przed nami.

Dziękujemy Autorom zamieszczonych w niniejszym zeszycie „Zarządzania w Kulturze” tekstów za ich bezinteresowne przekazanie, Recenzentom, którzy równie bezinteresownie przygotowali cenne i życzliwe oceny tak wielu artykułów. Redaktorowi Naczelnemu czasopisma dziękujemy za udostępnienie dwóch numerów „Zarządzania w Kulturze” na potrzeby jubileuszowego wydania oraz Władzom Wydziału Zarządzania i Komunikacji Społecznej oraz Instytutu Kultury UJ. Nade wszystko jednak składamy wyrazy wdzięczności Jubilatowi, prof. dr. hab. Emilowi Orzechowskiemu za wiedzę, inspiracje, życzliwość, nieustającą gotowość do niesienia pomocy i przyjaźń, czego dowodzą wszystkie zgromadzone przez nas teksty.

Joanna Szulborska-Łukaszewicz

Bibliografia prac Profesora Emila Orzechowskiego

Publikacje Profesora Emila Orzechowskiego przedstawiono w układzie chronologicznym. Uwzględniono w kolejności: książki autorskie, opracowania źródeł, artykuły naukowe, recenzje, noty i komentarze, autorstwo przypisów, biografy i hasła encyklopedyczne, teksty w programach teatralnych, przedmowy, redakcje książek i czasopism naukowych, jak również drukowane wypowiedzi o charakterze popularnonaukowym. Współautorstwo prac odnotowano na końcu zapisu bibliograficznego.

1968

Teatry studenckie Krakowa 1945–1967, „Pamiętnik Teatralny” 1968, z. 2.

1969

Wiesław Paweł Szymański, *Od metafory do heroizmu*, „Zeszyty Prasoznawcze” 1969, nr 1 [recenzja].

1970

Czasopisma studenckie Krakowa w latach 1945–1969, „Zeszyty Prasoznawcze” 1970, nr 3.

1971

Kronika 15-lecia. W: Programy Teatru Ludowego w Nowej Hucie, sezon 1971–1972.

Wiesława Pielasińska, *Pedagogiczna problematyka ekspresji na przykładzie amatorskiego teatru studenckiego*, „Student” 1971, nr 7/8 [recenzja].

Antoni Sygietyński, *Pisma krytyczno-literackie*, red. Tomasz Weiss, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1971 (seria: Z Pism Antoniego Sygietyńskiego) [przypisy].

Antoni Sygietyński, *O teatrze i dramacie*, red. Tomasz Weiss, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1971 (seria: Z Pism Antoniego Sygietyńskiego) [przypisy].

1972

Repertuar teatru krakowskiego 1885–1893, Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, Warszawa 1972 (seria: Repertuary Teatrów w Polsce, z. 4).

Czarno na Białym, czyli Zebra, „Student” 1972, nr 2–3.

Stary Teatr: pierwsze kłopoty i skandale, „Życie Literackie” 1972, nr 45.

Kronika 15-lecia. W: Programy Teatru Ludowego w Nowej Hucie, sezon 1972–1973.

1973

Aktorzy a Wielka Reforma, „Życie Literackie” 1973, nr 44.

Kronika 15-lecia. W: Programy Teatru Ludowego w Nowej Hucie, sezon 1973–1974.

Lektury obowiązkowe. Szkice, eseje, felietony na temat lektur szkolnych, red. Stanisław Balbus, Włodzimierz Maciąg, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1973 (wyd. 2 1974, wyd. 3 1976) [analizy *Antygony*, *Odprawy posłów greckich*, *Powrotu posła*, *Pana Tadeusza*, *Matki Courage* oraz noty biograficzne wybranych autorów].

1974

Stary Teatr i Studio, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1974.

Repertuar teatru krakowskiego 1845–1865, cz. 1: *Teatr polski*, Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, Warszawa 1974 [seria: Repertuary Teatrów w Polsce, z. 6; razem z Jerzym Gotem].

Nie wykorzystana szansa Krakowa (1945–1946), „Życie Literackie” 1974, nr 3.

Stary Teatr w Krakowie. Wybór dokumentów z 1946 roku, „Pamiętnik Teatralny” 1974, z. 1.

Na krizovatce umeni. Księga pamiątkowa ku czci A. Zavodzkiego, „Pamiętnik Teatralny” 1974, z. 2 [recenzja].

Janusz Degler, *Witkacy w teatrze międzywojennym*, „Teksty” 1974, nr 5 [recenzja].

1975

Repertuar teatru krakowskiego 1845–1865, cz. 2: *Teatr austriacki w Krakowie*, Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, Warszawa 1975 [seria: Repertuary Teatrów w Polsce, z. 6; razem z Janem Gotem].

Czasopisma studenckie w Polsce 1945–1970, red. Andrzej K. Waśkiewicz, Zarząd Główny Socjalistycznego Związku Studentów Polskich, Warszawa 1975 [teksty o czasopismach studenckich Krakowa: „Czarno na Białym”, „Kurierze Akademickim”; materiały dokumentacyjne i bibliograficzne].

Teatrologa z dyplomem zatrudnię od zaraz, „Student” 1975, nr 25.

Wokół prapremiery „Dwóch teatrów”, „Teatr” 1975, nr 16 [sprostowanie, tamże, nr 17].

Słownik biograficzny Teatru Polskiego, „Pamiętnik Teatralny” 1975, z. 1 [recenzja; razem z Janem Michalikiem].

1976

Czasopisma teatralne. W: *Encyklopedia wiedzy o prasie*, red. Julian Maślanka, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Ośrodek Badań Prasoznawczych RSW „Prasa–Książka–Ruch”, Wrocław–Kraków 1976 [hasło encyklopedyczne].

Teatry krakowskie w sezonie 1974–75. W: *Kronika Krakowa*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1976.

1977

Państwowa Wyższa Szkoła Teatralna im. L. Solskiego w Krakowie. W trzydziestolecie istnienia, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1977 [opracowanie].

1978

- Stary Teatr im. H. Modrzejewskiej (1945–1965)*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1977 (seria: Nauka dla Wszystkich, nr 413).
- Z korespondencji Tadeusza Pawlikowskiego i Konstancji Bednarzewskiej. 1894–1925*, „Pamiętnik Teatralny” 1978, z. 1–2 [razem z Janem Michalikiem].
- Niewiarowicz Roman*. W: *Polski słownik biograficzny*, red. Emanuel Rostworowski, Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, Wrocław 1978, t. 23, z. 97.1 [biogram].
- Nowakowski Waclaw*. W: *Polski słownik biograficzny*, red. Emanuel Rostworowski, Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, Wrocław 1978, t. 23, z. 97.2 [biogram].

1979

- An Outline History of Polish Culture*, ed. Bolesław Klimaszewski, Instytut Badań Polonijnych, published by the Jagiellonian University, Kraków 1979 [wyd. 2 Interpress, Warszawa 1984; rozdziały poświęcone teatrowi].
- Dokumentacja teatrów niezawodowych grających w języku polskim*, „Pamiętnik Teatralny” 1979, z. 2.
- Słownik Polskich Teatrów Niezawodowych*, „Scena” 1979, nr 4.
- Teatry krakowskie w sezonach 1975–76 i 1976–77*. W: *Kronika Krakowa*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1979.
- „Teatr zamknięty z powodu ciężkich czasów”, „Gwiazda Polarna” 1979, nr 41.

1980

- Jubileusz teatru w Krakowie – jak uczcić?*, „Życie Literackie” 1980, nr 29.
- Teatr polski na Obczyźnie*, „Życie Literackie” 1980, nr 51–52.

1981

- Tadeusz Pawlikowski, *Listy do Konstancji Bednarzewskiej*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1981 [wybór i oprac.; razem z Janem Michalikiem].
- Co robią teatrolodzy?*, „Życie Literackie” 1981, nr 13.
- Delegacja UJ u Papieża*, „Przekrój” 17 V 1981, nr 1884.
- Teatr polski na Obczyźnie. Stan potrzeby i możliwości badań*, „Przegląd Polonijny” 1981, z. 3–4.
- W odpowiedzi Andrzejowi Hausbrandtowi*, „Życie Literackie” 1981, nr 24.
- O Władysławie Krzemińskim*. W: *Diariusz Muzealny Starego Teatru*, sezon 1980–81, nr 11.

1982

- Władysław Krzemiński – dyrektor Starego Teatru*, „Dialog” 1982, nr 3 [zob. 1991].
- Stary Teatr w latach 1945–1980, część I*, „Magazyn Kulturalny” 1982, nr 1–3.

- „National Librarian” 1982, nr 7 [głos w dyskusji na temat stanu bibliotek w Polsce].
- Między profesją a studenckością*. W: *Teatr STU. Analizy, interpretacje, konteksty, świadectwa odbioru, autobiografia, autokomentarze, dokumentacja, ikonografia*, red. Edward Chudziński, Tadeusz Nyczek, Młodzieżowa Agencja Wydawnicza, Warszawa 1982 [oraz bibliografia polskich publikacji o Teatrze STU].
- Teatry krakowskie w sezonie 1978–79*. W: *Kronika Krakowa 1979*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1982.
- Krystyna Skuszanka. W: *Kronika Krakowa 1979*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1982 [biogram].
- Jerzy Jarocki. W: *Kronika Krakowa 1979*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1982 [biogram].
- Juliusz Wolski. W: *Kronika Krakowa 1979*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1982 [biogram].
- Wojciech Krakowski. W: *Kronika Krakowa 1979*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1982 [biogram].

1983

- Zapach polskiej książki w zbiorach Orchard Lake*, „Gwiazda Polarna” 1983, nr 1 [fragmenty cytowane m.in. w artykule *Wandalizm w Orchard Lake*, zamieszczonym na stronach <https://www.polishnews.com> 7 kwietnia 2009; <https://polishnews.com/wandalizm-w-orchard-lake>, odczyt: 6.08.2024].
- Ze sprostowaniem spieszę (polemika z listem kombatantów z Bostonu nawiązującym do w/w artykułu*, „Gwiazda Polarna” 1983, nr 5.
- Teatr polski w Stanach Zjednoczonych*. W: „Gwiazda Polarna”. *75 lat w służbie Polski i Polonii*, red. T.F. Hering, wyd. André R. Poray, A. Poray Book Publishing, Nowy Jork 1983 (seria: Biblioteka Contry, t. 14) [przedruk w: *Kalendarz Związkowca*, Chicago 1983].

1984

- Teatry krakowskie w sezonie 1977–78*. W: *Kronika Krakowa 1978*, Kraków 1984.
- Jerzy Bińczycki. W: *Kronika Krakowa 1978*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1984 [biogram].
- Krzysztof Miklaszewski. W: *Kronika Krakowa 1978*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1984 [biogram].
- Bronisław Dąbrowski. W: *Kronika Krakowa 1978*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1984 [biogram].
- Mieczysław Karaś (1924–1977), „Poradnik Językowy” 1984, nr 6.

1985

- Jan Michalik, *Dzieje teatru w Krakowie 1893–1915*, „Kraków” 1985, nr 2 [recenzja].

1986

- Plurimos Annos! The Centenary of the Polish Educational Complex, Orchard Lake, Mich.*, „Polish Links” May 1986.

1987

- Jędrzej Cierniak na tle tradycji teatru amatorskiego w Małopolsce*. W: *Materiały z seminarium „Jędrzej Cierniak – człowiek i dzieło”*, wstęp Stanisław Pigoń, Zjednoczone Stronnictwo Ludowe. Wojewódzki Komitet w Tarnowie, Tarnów 1987.
- Achtel, Wachtl, Grunwald na Florydzie i teatr polonijny w Ameryce (dwa listy z roku 1929)*, „Przegląd Polonijny” 1987, z. 2.
- „*And I and My Country Are One*”. Stanisław Wiesław Kuniczak, „Polish Links” October 1987.
- Das Stary Teatr in Krakau*, „Forum Modernes Theater” 1987, Nr. 1.
- Jędrzej Cierniak i Leon Schiller w setną rocznicę urodzin*, „Twórczość” 1987, nr 8.
- Konstruktor mostów o muzyce*, „Ruch Muzyczny” 1987, nr 13 [przekład artykułu Ralfa Modjeskiego dla „The Etude” March 1926].
- Siemaszkowa za Oceanem*, „Przegląd Polonijny” 1987, z. 1.
- „*Udało mi się dokonać rzeczy trudnej...*”. W: Katalog wystawy Władysława Krzezińskiego w Muzeum Starego Teatru (21 XI 1986) [wstęp oraz biogram Władysława Krzezińskiego razem z Janem Michalikiem].
- Jan Michalik, *W cieniu Teatru Miejskiego*, „Kraków” 1987, nr 4 [recenzja].
- Krystyna Zbijewska, *Krakowskim szlakiem Wyspiańskiego*, „Kraków” 1987, nr 3 [recenzja].

1988

- Koszty utrzymania teatru polonijnego w Stanach Zjednoczonych około roku 1920*, „Pamiętnik Teatralny” 1988, z. 3–4.
- Opery Moniuszki w Stanach Zjednoczonych*, „Ruch Muzyczny” 1988, nr 13–20.
- Polonijne widowiska parateatralne w Stanach Zjednoczonych (opisy kilku żywych obrazów)*, „Przegląd Polonijny” 1988, z. 2.
- Warszawski elektroluks teatralny*, „Przegłos, miesięcznik mówiony studentów” 22 XI 1988.

1989

- Teatr polonijny w Stanach Zjednoczonych*, Zakład Narodowy imienia Ossolińskich, Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, Wrocław 1989 (seria: Biblioteka Polonijna, nr 21; obszerne fragmenty przedrukował Dziennik Związkowy w Chicago, luty–marzec 1990).
- Tadeusz Eminowicz w teatrze polonijnym*. W: Marek Eminowicz, *Rodzina Eminowiczów 1628–1988 = The Eminowicz Family 1628–1988*, przy współpr. Stefana Eminowicza, red. Jerzego Pawłowskiego, nakł. autora, Kraków 1989.
- Od Oświecenia do współczesności (o założeniach Słownika Teatrów Amatorskich)*, „Scena 1989”, nr 4–5.
- Zygmunt Hubner (1930–1989)*. W: Diariusz Starego Teatru, sezon 1988–1989, nr 35.
- „*Szalony kto nie chce wyżej, jeżeli może*”. W: Program Starego Teatru im. H. Modrzejewskiej do sztuki K. Brauna „Pani Helena”, sezon 1988–1989.

1990

- Warszawski elektroluks teatralny*. W: *Warszawa teatralna*, red. Lidia Kuchtówna, Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, Warszawa 1990.
- Polski i polonijny dramat w Stanach Zjednoczonych przed rokiem 1918*, „Przegląd Polonijny” 1990, z. 2.
- Wirus Modjeska atakuje*, „Goniec Teatralny” 1990, nr 11.
- Poeta przedmieść krakowskich*. W: Program uroczystości ku czci Konstantego Krumłowskiego, Kraków 1990 [powielane].

1991

- Władysław Krzemiński – dyrektor Starego Teatru*. W: *Władysław Krzemiński*, red. Emil Orzechowski, wybór tekstów Władysława Krzemińskiego Krystyna Dziewańska, TAIWPN Universitas, Kraków 1991 [przedruk; zob. 1982].
- Władysław Krzemiński*, TAIWPN Universitas, Kraków 1991 [redakcja, biogram Krzemińskiego razem z Janem Michalikiem].
- Countess Bozenta i Mr. Paddy*, „Przekrój” 1991, nr 2426–2427 (22 i 29 XII) [przedruk w: „Tygodnik Świat Polski – The Polish World” 1992].
- Ruszkowski Wojciech*. W: *Polski słownik biograficzny*, t. 33/2, z. 137, red. Emanuel Rostrowski, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1991 [biogram].
- Madame Modjeska Countess Bozenta (some remarks on Modrzejewska in America)*. W: *Katalog wystawy Helena Modrzejewska/Modjeska w Muzeum Starego Teatru*, maj 1991 [tekst polski i angielski; przedruk w: „Gwiazda Polarna” 1991, nr 19].
- Tymon Terlecki, *Pani Helena. Opowieść biograficzna o Modrzejewskiej*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1991 [posłowie, wybór ilustracji].

1992

- Madame Modjeska Contess Bozenta. Kilka uwag o amerykańskich pamiątkach po Modrzejewskiej i o niej samej w Ameryce*. W: *Dramat i teatr pozytywistyczny*, red. Dobrochna Ratajczak, Wiedza o Kulturze, Wrocław 1992 (seria: *Dramat w Teatrze, Teatr w Dramacie*, t. 7).
- Teatr polski poza krajem*, Fundacja Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza, Poznań 1992 [wspólnie z Dariuszem Kosińskim].
- Z powodu jednego listu Przybyszewskiego do Ameryki*. W: *Dramat i teatr modernistyczny*, red. Jacek Popiel, Wiedza o Kulturze, Wrocław 1992 (seria: *Dramat w Teatrze, Teatr w Dramacie*, t. 5).
- Galicja do 1918 roku*, cz. 1: *Albigowa–Lwów*, Wiedza o Kulturze, Wrocław 1992 (seria: *Słownik Polskich Teatrów Niezawodowych*. Seria 1, t. 1) [redakcja, wstęp do całości Słownika, wstęp do t. 1].
- Inaczej – znaczy normalnie? Krakowska Alternatywa*, „Suplement” 1992, nr 17.
- Madame Modjeska (Countess Bozenta)*, „Tygodnik Świat Polski – The Polish Word” November 1992.

- Modrzejewska i salony*, „Tygodnik Świat Polski – The Polish Word”, December 4, 1992.
- Modrzejewska i carskie imperium*, „Tygodnik Świat Polski – The Polish Word”, December 18, 1992.
- Modjeska, Christmas in Poland*, „Am-Pol Eagle” December 1992.
- Skarbnice sztuki teatralnej*, „Vademecum Krakowskie 92”. Suplement letni 1992.
- Joanna Walaszek, *Konrad Swinarski i jego krakowskie inscenizacje*, „Ruch Literacki” 1992, z. 3 [recenzja].
- Pieśń nad pieśniami*. W: Program do spektaklu *Pieśń nad pieśniami, udramatyzowane oratorium na głos żeński, głos męski i fortepian*, Eliot Scena, Kraków 1992.
- Tradycje Jasełek = The Tradition of Jasełka*. W: Program *Jasełek Polskich*, Buffalo 1992 [premiera Korpus Christi Church, 26 grudnia].
- Sława i infamia*. Z Bohdanem Korzeniewskim rozmawia Małgorzata Szejnert, wyd. drugie krajowe poszerzone, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1992 [kalendarium].

1993

- Madame Modjeska Contess Bozenta*, part 1: *American Poets in Honor of Modjeska*, part 2: Kazimierz Braun, *Emigree Queen*, SUNY at Buffalo, Buffalo 1993 [wydanie polsko-angielskie; redakcja, wstęp, dobór i przeł. wierszy na j. polski, komentarze; zob. 2010].
- Polskie Jasełka, Buffalo, New York* 1992, nakł. własnym, Buffalo 1993 [opis inscenizacji, scenariusz].
- Galicja do roku 1918*, cz. 2: *Ładyczyn–Żyznomierz*, red. Maria Magdalena Lukas, Wanda Dryll, *Wiedza o Kulturze*, Wrocław 1993 (seria: *Słownik Polskich Teatrów Niezawodowych*. Seria 1, t. 1) [redakcja].
- Helena Modjeska – Patriot of Two Sides of Europe. The Actress Encounters Ireland*, „Irish Times” June–July 1993.
- Rekolekcje przed nadchodzącym końcem wieku*, „Nowy Dziennik”, 18 listopada 1993.
- The Polish Tradition of Jasełka*. W: [program] *The 15th Annual Polish-American Arts Festival*. Cheektowaga, NY. August 20–22, 1993.
- Who Was Modjeska?*, „Irish Times”, June–July 1993.
- Faith in the Power of Theater. Visiting Professor from Poland Sees Theater as an International Language*. Wywiad zapisany przez Richarda Waterhouse’a, „Reporter”, Buffalo, NY, January 28, 1993 [wywiad].
- Renesans Polonii w Buffalo*. Wywiad zapisany przez Piotra Horbatowskiego, „Dziennik Polski” 20 lipca 1993 [wywiad].
- Tradycja Jasełek = The Tradition of Jasełka*. W: Program spektaklu *Jasełka*, Buffalo, NY (premiera Korpus Christi Church, 26 grudnia).
- Tradycje Misterium = The Mystery of the Passion and Resurrection of the Lord*. W: Program *Misterium o Męce i Zmartwychwstaniu Pańskim*, Buffalo 1993 [premiera Korpus Christi Church, 4 kwietnia].

1994

Jerzy Got, *Teatr i teatrologia*, TAIWPN Universitas, Kraków 1994 [wybór tekstów, posłowie; redakcja razem z Janem Michalikiem].

Babka naprędcie do kawy (z przepisów Modrzejewskiej), „Przekrój” 1994, nr 45 (2576).

Przyszłość rzuca wyzwanie, „Nowy Dziennik” 17 marca 1994.

1995

Kilka lekcji o teatrze. Podręcznik dla studentów kolegów nauczycielskich i studiów zaocznych polonistyki, Księgarnia Akademicka, Kraków 1995 (seria: Wydawnictwa „Księgarni Akademickiej”, nr 28).

Zdzisław J. Peszkowski, *Pamięć Golgoty Wschodu*, Wydawnictwo im. Kardynała Stefana Wyszyńskiego „Soli Deo”, Warszawa 1995 [redakcja razem z Z. Rastawiecką].

Kilka słów o teatromanii i teatrologii, „Gazeta Wyborcza” [„Sufler krakowski” – dodatek teatralny] 7 października 1995.

Kłopoty z Modjeską, „Pamiętnik Teatralny” 1995, z. 3–4.

Our Theatre Studies, „The Theatre in Poland” 1995, nr 3.

Stary Teatr 1 IV 1945 – 1 IV 1995. Zapis dyskusji z udziałem Marii Dziewulskiej, Jerzego Jarockiego, Emila Orzechowskiego, Stanisława Radwana, „Didaskalia” 1995, nr 8–9.

Zamienić wyspy na archipelagi, „Universitas” 1995, nr 13/1.

1996

Z archiwum Modrzejewskiej, Księgarnia Akademicka, Kraków 1996 [wyd 2. zob. 2003].

Giep Hagoort, *Przedsiębiorczość w kulturze. Wprowadzenie do zagadnień zarządzania w kulturze*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 1996 [polski komentarz; przekład z Barbarą Bezemer-Szefke].

Amerykańscy poeci ku czci Heleny Modrzejewskiej, „Pamiętnik Teatralny” 1996, z. 1/2 [przekład i opracowanie].

Czy zmierzch Polonii w Ameryce?, „Przegląd Polonijny” 1996, z. 2.

Wydział Zarządzania i Komunikacji Społecznej UJ, „Alma Mater” 1996, nr 2 [skrót w: „Dziennik Polski” 10 listopada 1996].

Kolędowanie w Buffalo. W: *Z kolędą przez wieki. Kolędy w Polsce i w krajach słowiańskich*, red. Tadeusz Budrewicz, Stanisław Koziara, Jan Okoń, Biblos, Wyższa Szkoła Pedagogiczna w Krakowie, Tarnów–Kraków 1996.

Sadecki Wiktor. W: *Polski słownik biograficzny*, t. 37, z. 150, red. Henryk Markiewicz, Instytut Historii Polskiej Akademii Nauk, Fundacja na rzecz Nauki Polskiej, Warszawa–Kraków 1996–1997 [biogram razem z Anną Kruszyńską].

1997

Wydział Zarządzania i Komunikacji Społecznej – po roku, „Alma Mater” 1997, nr 6.

Z dziejów parafii „Głos Zwycięskiej” 1997, nr 1–5 [pismo parafii Matki Boskiej Zwycięskiej w Borku Fałęckim].

Zacny patron – kłopotliwy partner. W: *Z życia i twórczości Aleksandra Fredry. Materiały z sesji naukowej, Przemysł 9–10 czerwca 1996*, red. Grażyna Stojak, Jan Musiał, Kolegium Nauczycielskie, Przemysł 1997.

Najważniejszą sprawą dla samorządu Dzielnicy było... W: *Informator Dzielnicy IV Łagiewniki – Borek Fałęcki*, Kraków 1997.

Towards a new model of Polish (East-European) studies abroad. W: „UJ International Relations Center Newsletter”, special edition, spring 1997.

1998

Koniec Polonii w Ameryce? Szkice z dziejów kultury polskiej i polonijnej w Stanach Zjednoczonych, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 1998.

Enver Faja, *Kultura Albanii*, Księgarnia Akademicka, Kraków 1998 (seria: Wykłady o Kulturze, nr 1) [redakcja, wstęp].

Norberto A.P. Augé, *Polityka kulturalna Argentyny*, Księgarnia Akademicka, Kraków 1998, (seria: Wykłady o Kulturze, nr 1) [redakcja, wstęp].

Przemiany w Europie Wschodniej i ich wpływ na sprawy kultury na przykładzie polskim. W: *Aktuelle Forschungs, Dissertations – Habilitations-und Veranstaltungsprojekte 1998* [materiały powielane przez Instytut für Kulturelle Infrastruktur Sachsen].

Zarządzanie dla edukacji. W: *Tradycja i wyzwania. Edukacja – niepodległość – rozwój*, red. Kazimiera Paćławska, TAIWPN Universitas, Kraków 1998.

1999

Wokół zarządzania kulturą, edukacją, mediami. Pytań sporo, odpowiedzi mało, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 1999.

Informator Wydziału Zarządzania i Komunikacji Społecznej UJ, Kraków 1999 [na rok akademicki 1999/2000].

Media polonijne a więź Polonii z krajem oraz promocja Polski w świecie, „Zeszyty Prasoznawcze” 1999, nr 1–2.

Does Poland have a cultural policy? W: *Aspects of Audiovisual Popular Culture In Norway and Poland*, ed. Wiesław Godzic, transl. Tytus Ferenc, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 1999 (seria: Film i Media Audiowizualne).

Kilka uwag o potrzebach badawczych w zakresie zarządzania kulturą. W: *Zarządzanie i komunikowanie. Tendencje rozwoju badań naukowych u progu XXI wieku*, red. Maria Kocójowa, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 1999.

Wkład systemu analiz samorządowych w racjonalizację zarządzania sektorem kultury. W: *System Analiz Samorządowych. Analiza usług publicznych w miastach. Wyniki badań – kultura, ochrona zdrowia, pomoc społeczna, transport*, red. Mirosława Posern-Zielińska, Związek Miast Polskich Amerykańska Agencja ds. Rozwoju Międzynarodowego, Brytyjski Fundusz Know-How, Poznań 1999 [raport z badań].

Budsuren Tumen, *Zarządzanie kulturą Mongolii*, Księgarnia Akademicka, Kraków 1999 (seria: Wykłady o Kulturze, nr 4) [redakcja, wstęp].

- Christopher Hum, *Polityka kulturalna Wielkiej Brytanii*, Księgarnia Akademicka, Kraków 1999 (seria: Wykłady o Kulturze, nr 6) [redakcja, wstęp].
- Mohammad Taheri, *Kultura Islamskiej Republiki Iranu*, Księgarnia Akademicka, Kraków 1999 (seria: Wykłady o Kulturze, nr 3) [redakcja, wstęp].
- Peter Pramberger, *Polityka kulturalna Austrii*, Księgarnia Akademicka, Kraków 1999 (seria: Wykłady o Kulturze, nr 5) [redakcja, wstęp].
- Ze świata reklamy*, red. Andrzej Stanisław Barczak, Andrzej Pitrus, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 1999 [wstęp].

2000

- Informator Wydziału Zarządzania i Komunikacji Społecznej UJ, Kraków 2000 [na rok akademicki 2000/2001].
- Korespondencja Heleny Modrzejewskiej i Karola Chłapowskiego*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2000 [wybór, opracowanie, przekład z angielskiego, wstęp, indeksy].
- Ivo Brnelić, *Polityka kulturalna Republiki Chorwacji*, Księgarnia Akademicka, Kraków 2000 (seria: Wykłady o Kulturze, nr 8) [redakcja, wstęp].
- Petro Sadarczuk, *Polityka kulturalna Ukrainy*, Księgarnia Akademicka, Kraków 2000 (seria: Wykłady o Kulturze, nr 7) [redakcja, wstęp].
- „Zarządzanie w Kulturze” 2000, t. 1 [redakcja razem z Robertem Kardziszem; wstęp].
- Prezentacja Wydziału Zarządzania i Komunikacji Społecznej UJ. W: Globalizacja mediów elektronicznych a rynki narodowe i lokalne. Sesja naukowa* [organizatorzy: Uniwersytet Jagielloński, Rada Nadzorcza Telewizji Polskiej SA, Rada Nadzorcza Polskiego Radia SA], red. Stanisław Jędrzejewski, [s.n.], Kraków 2000.
- Historia Uniwersytetu Jagiellońskiego syntezą dziejów Europy Wschodniej*, „Zwoje” maj 2000 [online].
- Jakiego teatru Polacy potrzebują – jaki teatr mają*, „Zwoje” maj 2000 [online].
- Teatry amatorskie*. W: *Teatr, widowisko*, red. Marta Fik, Instytut Kultury, Warszawa 2000 (seria: Encyklopedia Kultury Polskiej XX Wieku) [hasło].
- Teatr polski poza Krajem*. W: *Teatr, widowisko*, red. Marta Fik, Instytut Kultury, Warszawa 2000 (seria: Encyklopedia Kultury Polskiej XX Wieku) [hasło razem z Dariuszem Kosińskim].
- Bujański Jerzy Ronard*. W: *Encyklopedia Krakowa*, red. Antoni Henryk Stachowski, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa–Kraków 2000 [biogram].
- Krzemiński Władysław*. W: *Encyklopedia Krakowa*, red. Antoni Henryk Stachowski, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa–Kraków 2000 [biogram].
- Modrzejewska Helena*. W: *Encyklopedia Krakowa*, red. Antoni Henryk Stachowski, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa–Kraków 2000 [biogram].
- Stary Teatr*. W: *Encyklopedia Krakowa*, red. Antoni Henryk Stachowski, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa–Kraków 2000 [hasło].

Studio Starego Teatru. W: *Encyklopedia Krakowa*, red. Antoni Henryk Stachowski, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa–Kraków 2000 [hasło].

Teatry studenckie. W: *Encyklopedia Krakowa*, red. Antoni Henryk Stachowski, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa–Kraków 2000 [hasło].

2001

Informator Wydziału Zarządzania i Komunikacji Społecznej UJ, Kraków 2001 [na rok akademicki 2001/2002].

Przyszłość nauki na przykładzie najmłodszego wydziału najstarszej polskiej uczelni. W: *Przyszłość nauki* [materiały z sympozjum], red. Anita Całek, Szczepan Całek, Marcin Leśniak, Bratnia Pomoc Akademicka im. św. Jana z Kęt „Cantium”, Kraków 2001.

Jorge Castañeda, *Peru – tysiąc lat kulturowej obecności*, przeł. Zofia Wiśłocka, Księgarnia Akademicka, Kraków 2001 (seria: Wykłady o Kulturze, nr 9) [redakcja, wstęp].

Juan Pablo de Laiglesia, *Kultura jako instrument polityki zagranicznej – Hiszpania*, przeł. z j. ang. Zofia Wiśłocka, przeł. z j. hiszp. Maria Filipowicz-Rudek, Księgarnia Akademicka, Kraków 2001 (seria: Wykłady o Kulturze, nr 12) [redakcja, wstęp].

Margaret Adamsom, *Jedność w różnorodności. Tożsamość narodowa kształtowana przez kalejdoskop kulturalny – Australia*, przeł. Zofia Wiśłocka, Księgarnia Akademicka, Kraków 2001 (seria: Wykłady o Kulturze, nr 10) [redakcja, wstęp].

Peter Bendixen, *Wprowadzenie do ekonomiki kultury i sztuki*, przeł. Katarzyna Dorota Gocyk, Krzysztof Indyk, Piotr Mączka, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2001 (seria: Prace Tłumaczone Szkoły Zarządzania Kulturą Uniwersytetu Jagiellońskiego) [redakcja naukowa serii].

Seppo Kauppi, *Między Wschodem a Zachodem – Finlandia*, przeł. Zofia Wiśłocka, Księgarnia Akademicka, Kraków 2001 (seria: Wykłady o Kulturze, nr 11) [redakcja, wstęp].

„Zarządzanie w Kulturze” 2001, t. 2 [redakcja razem z Katarzyną Barańską i Katarzyną Plebańczyk; wstęp].

2002

Europejskie modele polityki kulturalnej i polska niemożność. W: *Kultura, gospodarka, media. Ogólnopolski kongres. Praca zbiorowa*, red. Emil Orzechowski, Centrum Animacji Kultury, Kraków 2002.

Abdeladim Tber, *Kultura marokańska i jej związki z innymi kulturami*, przeł. Anna Lubecka, Księgarnia Akademicka, Kraków 2002 (seria: Wykłady o Kulturze, nr 13) [redakcja, wstęp].

Kultura, gospodarka, media. Ogólnopolski kongres. Praca zbiorowa, Centrum Animacji Kultury, Kraków 2002 [redakcja, wstęp; przedruk artykułu w: *Figuri na awtora. Księga jubileuszowa na 60. urodziny profesora Bojana Biołczewa*, Sofia 2002].

Magda Vášáryova, *Słowacja – sąsiad mało znany*, Księgarnia Akademicka, Kraków 2002 (seria: Wykłady o Kulturze, nr 15) [redakcja, wstęp].

- Siergiej Razow, *Współczesny etap stosunków polsko-rosyjskich*, przeł. Irena Gajda, Księgarnia Akademicka, Kraków 2002 (seria: Wykłady o Kulturze, nr 14) [redakcja, wstęp].
- Sikose N. Mji, *Sztuka i kultura Południowej Afryki od roku 1994*, przeł. Zofia Wisłocka, Księgarnia Akademicka, Kraków 2002 (seria: Wykłady o Kulturze, nr 16) [redakcja, wstęp].
- „Zarządzanie w Kulturze” 2002, t. 3 [redakcja razem z Łukaszem Gawłem i Katarzyną Plebańczyk; wstęp].
- Ernst-Peter Brezovszky, *Austria i Polska Południowa. Kulturowe sąsiedztwo i partnerstwo w Europie Regionów. Przemówienie Konsula Generalnego Republiki Austrii w Krakowie 13 grudnia 2001 = Österreich und Südpolen. Kulturelle Nachbarn und Partner im Europa der Regionen. Vortrag des Generalkonsuls der Republik Österreich in Krakau Dr. Ernst-Peter Brezovszky 13. Dezember 2001*, Księgarnia Akademicka, Kraków 2002 [wstęp].

2003

- Z archiwum Modrzejewskiej*, Stary Teatr, Księgarnia Akademicka, Kraków 2003 [wyd. 1 zob. 1996].
- Europejska integracja intelektualna*, „Zarządzanie w Kulturze” 2003, t. 4 [redakcja razem z Łukaszem Gawłem i Katarzyną Plebańczyk; wstęp].
- Kilka przyczynków do tematu film polski za Oceanem*. W: *Polska kultura filmowa do 1939 roku*, wstęp i red. Jolanta Lemann-Zajicek, Państwowa Wyższa Szkoła Filmowa, Telewizyjna i Teatralna, Łódź 2003.
- „Teatr w chwili rozpaczy”. W: *Teatry narodowe – tradycja i współczesność = Národní divadla – tradice a současnost*, red. Katarzyna Olbrycht, Mirosława Pindór, Uniwersytet Śląski. Filia, Cieszyn 2003 [wersja poszerzona i poprawiona w: „Zarządzanie w Kulturze” 2003, t. 4].
- Zarządzanie kulturą – po co komu potrzebne? = Kulturmanagement – warum braucht man das?* W: *Teatry w Europie. Międzynarodowa konferencja. Organizacja, finansowanie i współpraca transgraniczna*, red. Stanisław Flejterski, Opera na Zamku, Szczecin 2003.

2004

- Modrzejewska w muzeum*, „Zarządzanie w Kulturze” 2005, t. 6.
- Arte et ratione. Dziesięć lat Szkoły Zarządzania Kulturą*, Księgarnia Akademicka, Katedra Zarządzania Kulturą Instytutu Spraw Publicznych – Wydział Zarządzania i Komunikacji Społecznej Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2004 [redakcja we współpracy z Łukaszem Gawłem, Małgorzatą Lisowską, Katarzyną Plebańczyk i Małgorzatą Sternal].
- „Zarządzanie w Kulturze” 2004, t. 5 [redakcja razem z Katarzyną Barańską, Łukaszem Gawłem i Katarzyną Plebańczyk; wstęp].
- „Zarządzanie w Kulturze” 2005, t. 6 [redakcja razem z Łukaszem Gawłem i Katarzyną Plebańczyk; wstęp].

2005

- Seven modern sins. Are we responsible? W: What Make Sense? Cultural Management and the Question of Values in a Shifting Landscape*, red. Hermann Voegen, Eigenverlag, ENCAC 2005.

2006

- Arte et Ratione. Culture Management, Cultural Policy in Polish Edition*. W: Materiały pokongresowe ICCPR wydane na CD-ROM, Wiedeń 2006 [wersja ang. zob. 2008].
- Fenomen emigrantki, artystki teatralnej. Helena Modrzejewska w Ameryce*. W: *Migracje i kultura*, red. Jan E. Zamojski, Instytut Historii Polskiej Akademii Nauk, Warszawa 2006 (seria: *Migracje i Społeczeństwo*, t. 11).
- Zarządzanie w naukach humanistycznych (Kultura – zarządzanie: gdzie jesteśmy?)*. W: *Akademickie kształcenie animatorów i menedżerów kultury w Polsce. Koncepcje, doświadczenia, wyzwania. Praca zbiorowa*, red. Barbara Jedlewska, Oficyna Wydawnicza Verba, Lublin 2006.
- Życie teatralne w świetle towarzyszących mu druków okolicznościowych*. W: *Druki ulotne i okolicznościowe – wartości i funkcje. Materiały Międzynarodowej Konferencji Naukowej, Wojnowice, 8–10 października 2004*, red. Krzysztof Migoń, Marta Skalska-Zlat, A. Żbikowska-Migoń, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2006 (seria: *Acta Universitatis Wratislaviensis*, nr 2866).
- „Zarządzanie w Kulturze” 2006, t. 7 [redakcja razem z Łukaszem Gawłem; wstęp].

2007

- J. Mark Schuster, *Informacja w polityce kulturalnej. Infrastruktura informacyjna i badawcza*, tłum. Marek Król, Kraków, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2007 [redakcja, wstęp].
- Sponsoring kultury i sztuki w praktyce. Istota sponsoringu, akty prawne, case studies*, red. Agata Podczaska, Kamila Kujawska-Krakowiak, Fundacja Commitment to Europe arts & business, Warszawa 2006 [wstęp].
- „Zarządzanie w Kulturze” 2007, t. 8 [redakcja razem z Łukaszem Gawłem; wstęp].

2008

- Helena Modrzejewska. Artykuły, referaty, wywiady, varia*, Wydawnictwo Attyka, Kraków 2008 (seria: *Biblioteka Zarządzania Kulturą*, t. 1).
- Materiały do nauczania języka polskiego w szkole medycznej dla obcokrajowców. Poziom podstawowy*, Wydawnictwo Attyka, Kraków 2008 [razem z Dorotą Janeczko, Alicją Kędziorą i Magdaleną Lubelską].
- Arte et ratione*. W: *Jaka kultura? Jaki dyskurs? Sfera publiczna a spory o edukację, pedagogikę i zarządzanie*, red. Monika Jaworska-Witkowska, przedm. Zbigniew Kwieciński, „Pedagogium” Wydawnictwo OR TWP, Szczecin 2008 [wersja polska, poszerzona; zob. 2006].
- Helena Modrzejewska jako zjawisko kultury*. W: *Ku integralności edukacji i humanistyki. Księga jubileuszowa dla Lecha Witkowskiego*, red. Zbigniew Kwieciński, Monika Jaworska-Witkowska, Wydawnictwo Adam Marszałek, Toruń 2008.
- Kulturoznawstwo i zarządzanie*. W: *Tożsamość kulturoznawstwa*, red. Andrzej Pankowicz, Jarosław Rokicki, Paweł Plichta, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2008.

- Rok *Modrzejewskiej?*, „Kraków” 2008, nr 12.
„Culture Management – Kulturmanagement – Zarządzanie Kulturą” 2008, nr 1 [redakcja, wstęp].
„Zarządzanie w Kulturze” 2008, t. 9 [redakcja razem z Łukaszem Gawłem; wstęp].

2009

- „Dziś nawet żebrak musi być sprawnym menedżerem”. *O zarządzaniu kulturą i szkolnictwem wyższym*, Wydawnictwo Attyka, Kraków 2009 (seria: Biblioteka Zarządzania Kulturą, t. 3).
Helena Modrzejewska w Ameryce. W: *Helena Modrzejewska (1840–1909). Z miłości do sztuki = Helena Modjeska. For the Love of Art*, red. Agnieszka Kowalska, Muzeum Historyczne Miasta Krakowa, Kraków 2009.
W dobrych zawodach wystąpiła, bieg ukończyła, wiary ustrzegła, „Pamiętnik Teatralny” 2009, z. 3–4.
W teatralnym Gołębniku. W: *Antrepreneur. Księga ofiarowana profesorowi Janowi Michalikowi w 70. rocznicę urodzin*, red. Jacek Popiel, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2009.
„Culture Management – Kulturmanagement – Zarządzanie Kulturą” 2009, nr 2 [redakcja; wstęp].
„Zarządzanie w Kulturze” 2009, t. 10 [redakcja razem z Katarzyną Plebańczyk; wstęp].

2010

- Madame Modjeska Countess Bozenta. American poets in honor of Madame Modjeska = Amerykańscy poeci ku czci Heleny Modrzejewskiej*, Attyka Publishing House, Kraków 2010 [wyd. 1 zob. 1993].
Sztuki o Helenie Modrzejewskiej, t. 1–2, Wydawnictwo Attyka, Kraków 2010 (seria: Biblioteka Zarządzania Kulturą, t. 9–10) [wybór i oprac. razem z Alicją Kędziorą].
Jak, gdzie i po co kształcić menedżerów kultury? W: *Inspiratorzy, projektodawcy, realizatorzy edukacji kulturalnej i upowszechniania kultury*, red. Katarzyna Olbrycht, Dorota Sieroń-Galusek, Wydawnictwo Adam Marszałek, Toruń 2010.
Modrzejewska na salonach amerykańskich. W: *Modrzejewska/Modjeska. Zamknięcie obchodów stulecia śmierci Heleny Modrzejewskiej (1909–2009). Materiały z konferencji w Muzeum Teatralnym w Warszawie 10 stycznia 2010*, red. Anna Kuligowska-Korzeniewska, Alicja Kędziora, Wydawnictwo Attyka, Kraków 2010 (seria: Biblioteka Zarządzania Kulturą, t. 8).
W dobrych zawodach wystąpiła, bieg ukończyła, wiary ustrzegła. W: *Helena Modjeska = Modrzejewska*, red. Anna Litak, Bianka Kurylczyk, tłum. tekstów Wojciech Graniczewski, Roman Shindler, Narodowy Stary Teatr im Heleny Modrzejewskiej, Kraków 2010.
„Culture Management – Kulturmanagement – Zarządzanie Kulturą” 2010, nr 3 [redakcja; wstęp].
„Zarządzanie w Kulturze” 2010, t. 11 [redakcja razem z Ewą Kocój; wstęp].

2011

Helena Modrzejewska 1840–1909. „I ja miewałam swoje sny”, rys. Łukasz Lenda, Fundacja Wspierania Badań na Życiem Heleny Modrzejewskiej. Pracownia Dokumentacji Życia i Twórczości Heleny Modrzejewskiej, Instytut Kultury Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2011 [komiks; autor tekstu].

Polish ethnic theatre in the USA. W: The Polish American Encyclopedia, ed James S. Pula, McFarland & Company, Inc., Jefferson–London 2011 [hasło encyklopedyczne].

„Culture Management – Kulturmanagement – Zarządzanie Kulturą” 2011, nr 4 [redakcja; wstęp].

„Zarządzanie w Kulturze” 2011, t. 12 [redakcja razem z Ewą Kocój; wstęp].

Eminowicz Stefan. W: The Polish American Encyclopedia, red. James S. Pula, McFarland & Company, Inc., Jefferson–London 2011 [biogram].

2012

Karol Chłapowski w imieniu swoim oraz Heleny Modrzejewskiej do Feliksa Konecznego. Dwa nieznanne listy, „Pamiętnik Literacki” 2012, z. 4.

„Culture Management – Kulturmanagement – Zarządzanie Kulturą” 2012, nr 5 [redakcja; wstęp].

Zarządzanie. Kultura, media, dziedzictwo, Wydawnictwo Attyka, Kraków 2012 (seria: Biblioteka Zarządzania Kulturą, t. 11) [redakcja razem z Łukaszem Gawłem].

„Zarządzanie w Kulturze” 2012, t. 13 [redakcja razem z Ewą Kocój; wstęp].

2013

Genus humanum arte et ratione vivit. W: Filozofia a zarządzanie, red. Tadeusz Oleksyn, Oficyna a Wolters Kluwer business, Warszawa 2013.

Kilka uwag o zarządzaniu kulturą w Polsce. Stan na rok 2013, „Problemy Zarządzania” 2013, nr 4.

„Culture Management – Kulturmanagement – Zarządzanie Kulturą” 2013, nr 6 [redakcja; wstęp].

„Zarządzanie w Kulturze” 2013, t. 14 [redakcja razem z Ewą Kocój; wstęp].

2014

Helena Modrzejewska/Modjeska – Polka w Ameryce, Anglii, Pradze, Dublinie i w Rosji – na scenie, na salonach, w magazynach prasowych i towarowych. W: Rola i wkład Polaków w kreacje dziedzictwa kulturowego innych narodów, Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Wydział Pedagogiczno-Artystyczny, red. Samanta Kowalska, Uniwersytet im. Adama Mickiewicza. Wydział Pedagogiczno-Artystyczny, Poznań–Kalisz 2014.

Z kulturą o kulturze. Kultura pod ścianą, Wydawnictwo Attyka, Kraków 2014 (seria: Biblioteka Zarządzania Kulturą, t. 14) [redakcja razem z Alicją Kędziorą, Joanną Szulborską-Łukaszewicz i Joanną Zdebską-Schmidt; wstęp].

„Zarządzanie w Kulturze” 2014, t. 15 [redakcja razem z Ewą Kocój].

2015

- Korespondencja Heleny Modrzejewskiej i Karola Chłapowskiego*, t. 1: 1859–1886, t. 2: 1887–1914, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2015 [wybór i oprac. razem z Alicją Kędziorą].
- Modrzejewska dla Krakowa – Kraków dla Modrzejewskiej. Korespondencja Stanisława Lewandowskiego z Karolem Chłapowskim*. W: Emil Orzechowski, *Helena Modrzejewska – szkice do portretu*, Wydawnictwo Attyka, Kraków 2015 (seria: Arte et Ratione, t. 1) [razem z Alicją Kędziorą].
- Zarządzanie pamięcią o artyście na przykładzie działalności Fundacji Wspierania Badań nad Życiem i Twórczością Heleny Modrzejewskiej w Krakowie*, „Zarządzanie w Kulturze” 2015, z. 2 [razem z Alicją Kędziorą; przedruk w: *Zarządzanie pamięcią o artyście na przykładzie działalności Fundacji Wspierania Badań nad Życiem i Twórczością Heleny Modrzejewskiej w Krakowie*. W: Emil Orzechowski, *Helena Modrzejewska – szkice do portretu*, Wydawnictwo Attyka, Kraków 2015 (seria: Arte et Ratione, t. 1)]. Tłum. *Managing an artist's legacy on the example of Foundation for Support of Modjeska's Life and Art Research in Krakow*. W: *Faces of Identity and Memory. The Cultural Heritage of Central and Eastern Europe (Managing and Case Studies)*, red. Ewa Kocój, Łukasz Gawęł, Jagiellonian University Press 2015.
- Związki Heleny Modrzejewskiej z Wielkopolską i pamięć o nich*. W: *Retrospekcja i ochrona dziedzictwa kulturowego*, red. Samanta Kowalska, Danuta Wańka, Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Wydział Pedagogiczno-Artystyczny, Poznań–Kalisz 2015.

2016

- Jarosław Iwazskiewicz i Antoni S. Małek. Korespondencja z lat 1907–1910*, „Pamiętnik Literacki” 2016, z. 1 [razem z Alicją Kędziorą].
- Polonijne koneksje Heleny Modrzejewskiej w świetle znanej i nieznannej korespondencji*. W: *Polacy na Obczyźnie*, red. Samanta Kowalska, Alicja Kędziora, Mirosław J. Śmiałek, Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Wydział Pedagogiczno-Artystyczny, Poznań–Kalisz 2016.

2017

- Helena Modrzejewska. Biogram*, Wydawnictwo Attyka, Kraków 2017 (seria: Arte et Ratione, t. 4).
- Aktorka godna uwagi świętych*, „Głos Brata Alberta” 2017, cz. 1: nr 1 (88), cz. 2: nr 2–3 (88) [przedruk: *Aktorka godna uwagi świętych [w:] Helena Modrzejewska. Szkice do portretu 2*, red. Alicja Kędziora, Wydawnictwo Attyka, Kraków 2017 (seria: Arte et Ratione, t. 1)].
- Antonina Hoffmann (1842–1897) i Helena Modrzejewska (1840–1909)*. W: *Helena Modrzejewska. Szkice do portretu 2*, red. Alicja Kędziora, Wydawnictwo Attyka, Kraków 2017 (seria: Arte et Ratione, t. 1).

Funkcje współczesnego teatru. W: *Edukacja dla teatru a pedagogika teatralna. Idee i praktyka*, red. Joanna Szulborska-Łukaszewicz, Joanna Olszewska-Gniadek, Katarzyna Plebańczyk, Barbara Turlejska; tłum. i red. tekstów z j. niem. Aleksandra Mazur, Michał Nocoń, Wydawnictwo Attyka, Kraków 2017.

Helena Modrzejewska – arystokratka sceny świętych. W: *Helena Modrzejewska. Szkice do portretu 2*, red. Alicja Kędziora, Wydawnictwo Attyka, Kraków 2017 (seria: *Arte et Ratione*, t. 1).

„*Zachowaj Polski pamięć w serca samotności, Ameryka do ciebie praca swoje rości*”. W: *Helena Modrzejewska. Szkice do portretu 2*, red. Alicja Kędziora, Wydawnictwo Attyka, Kraków 2017 (seria: *Arte et Ratione*, t. 1).

2018

Helena Modjeska. Biography, transl. Aleksandra Zając, Wydawnictwo Attyka, Kraków 2018. Przekład: *Helena Modrzejewska. Biogram*, Wydawnictwo Attyka, Kraków 2017.

2019

Dziennik Heleny Modrzejewskiej: 1 I – 16 II 1893, „Pamiętnik Teatralny” 2019, z. 1 [razem z Dorotą Jarząbek-Wasyl i Alicją Kędziorą].

Ku odrobinie duchowej radości. W: *Spotkania u Modrzejewskiej*, Księgarnia Akademicka, Kraków 2019 [wstęp i redakcja z Alicją Kędziorą].

Wydawnicze losy Dziennika Heleny Modrzejewskiej, „Pamiętnik Teatralny” 2019, z. 1 [razem z Alicją Kędziorą].

W kręgu rodzinnym – część druga. W: *Helena Modrzejewska i teatr jej epoki*, red. i wstęp Alicja Kędziora, Emil Orzechowski, Wydawnictwo Attyka, Kraków 2019 (seria: *Arte et Ratione*, t. 9).

„*Sarmatia's Daughter Grand*”. W: *Spotkania u Modrzejewskiej*, red. i wstęp Alicja Kędziora, Emil Orzechowski, Księgarnia Akademicka, Kraków 2019 (zob. 2020).

„*Sarmatia's Daughter Grand*” – „*ślawna córka narodu polskiego*”. W: *Spotkania u Modrzejewskiej*, red. i wstęp Alicja Kędziora, Emil Orzechowski, Księgarnia Akademicka, Kraków 2019.

Wspomnienia i wrażenia. Czy warto było? W: *Światła na wszystkie strony. Prace ofiarowane Profesor Lidii Kuchtównie*, red. Joanna Stacewicz-Podlipska, Ewa Partyga, Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, Warszawa 2019.

Helena Modrzejewska i teatr jej epoki, Wydawnictwo Attyka, Kraków 2019 (seria: *Arte et Ratione*, t. 9) [redakcja i wstęp z Alicją Kędziorą].

Spotkania u Modrzejewskiej, Księgarnia Akademicka, Kraków 2019 [redakcja i wstęp z Alicją Kędziorą].

2020

„*Biografia to nie selfie*”. W: *Helena Modrzejewska i jej przyjaciele*, red. i wstęp Alicja Kędziora, Emil Orzechowski, Księgarnia Akademicka, Kraków 2020 (seria: *Arte et Ratione*, t. 11).

- Listy Adama Asnyka do Chłapowskich*, „Pamiętnik Literacki” 2020, nr 3 [razem z Alicją Kędziorą].
- Modrzejewska i jej czescy przyjaciele*. W: *Ślady teatru. Księga ofiarowana Profesor Joannie Walaszek*, red. Dorota Jarząbek-Wasył, Tadeusz Kornaś, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2020 (seria: Teatr / Konstelacje).
- Modrzejewska i krąg jej polskich przyjaciół*. W: *Helena Modrzejewska i jej przyjaciele*, red. i wstęp Alicja Kędziora, Emil Orzechowski, Księgarnia Akademicka, Kraków 2020 (seria: Arte et Ratione, t. 11).
- „*Sarmatia's Daughter Grand*”. W: *Kobiety w polityce. Sfera publiczna*, red. Monika Banaś, Księgarnia Akademicka, Kraków 2020 (seria: Cultura in Spectro, t. 3) [zmieniona wersja artykułu, zob. 2019].
- Helena Modrzejewska i jej przyjaciele*, Księgarnia Akademicka, Kraków 2020 (seria: Arte et Ratione, t. 11) [redakcja i wstęp z Alicją Kędziorą].

2021

- Listy Tadeusza Żuk-Skarszewskiego i Rudolfa Starzewskiego do Karola Chłapowskiego*. W: *Helena Modrzejewska. Addenda do badań nad życiem i twórczością*, red. i wstęp Alicja Kędziora, Emil Orzechowski, Księgarnia Akademicka, Kraków 2021 [razem z Alicją Kędziorą].
- O całowaniu i wychowywaniu dziewcząt*. W: *Helena Modrzejewska. Addenda do badań nad życiem i twórczością*, red. i wstęp Alicja Kędziora, Emil Orzechowski, Księgarnia Akademicka, Kraków 2021.
- „*Pewnieście zapomnieli o tej wielkiej aktorce*”. *Aszpergerowa i Modrzejewska w świetle korespondencji*. W: *Helena Modrzejewska. Addenda do badań nad życiem i twórczością*, red. i wstęp Alicja Kędziora, Emil Orzechowski, Księgarnia Akademicka, Kraków 2021 [razem z Alicją Kędziorą].
- Pięćdziesiąt twarzy artysty, czyli ki diabeł? Heleny Modrzejewskiej walka o wizerunek z zachowaniem prawa do prywatności*. W: *Helena Modrzejewska. Addenda do badań nad życiem i twórczością*, red. i wstęp Alicja Kędziora, Emil Orzechowski, Księgarnia Akademicka, Kraków 2021 [razem z Alicją Kędziorą].
- „*Szanowna Helcia strasznie roztrzępana*”, ale... „*ma prawo do znakomitej przyszłości*”. W: *Helena Modrzejewska. Addenda do badań nad życiem i twórczością*, red. i wstęp Alicja Kędziora, Emil Orzechowski, Księgarnia Akademicka, Kraków 2021.
- Helena Modrzejewska. Addenda do badań nad życiem i twórczością*, Księgarnia Akademicka, Kraków 2021 [redakcja i wstęp razem z Alicją Kędziorą].

2022

- Dla kogo te oklaski?*. W: *Helena Modrzejewska. Materiały do badań nad życiem i twórczością aktora II połowy XIX i początków XX wieku*, red. i wstęp. Alicja Kędziora, Emil Orzechowski, Księgarnia Akademicka, Kraków 2022 (seria: Arte et Ratione, t. 13).

Helena Modrzejewska. Materiały do badań nad życiem i twórczością aktora II połowy XIX i początków XX wieku, Księgarnia Akademicka, Kraków 2022 (seria: Arte et Ratione, t. 13) [wstęp i redakcja razem z Alicją Kędziorą].

2023

Autobiograficzna biografia. W: *Teatralna rodzina Modrzejewskiej*, red. i wstęp Alicja Kędziora, Emil Orzechowski, Księgarnia Akademicka, Kraków 2023 (seria: Arte et Ratione, t. 14).
Teatralna rodzina Modrzejewskiej, Księgarnia Akademicka, Kraków 2023 (seria: Arte et Ratione, t. 14) [wstęp i redakcja razem z Alicją Kędziorą].

2024

„*Nie żałuję wyboru*”. W: *Nie żałuję wyboru*, red. Alicja Kędziora, Emil Orzechowski, Księgarnia Akademicka, Kraków 2024 (seria: Arte et Ratione, t. 14).
Nieobecni mają głos. W: *Nie żałuję wyboru*, red. Alicja Kędziora, Emil Orzechowski, Księgarnia Akademicka, Kraków 2024 (seria: Arte et Ratione, t. 15).
„*O biegu życia*” *Modrzejewskiej*. W: *Nie żałuję wyboru*, Księgarnia Akademicka, Kraków 2024 (seria: Arte et Ratione, t. 15) [redakcja i wstęp z Alicją Kędziorą].

Oprac. Alicja Kędziora

WSPOMNIENIA

Razem i osobno.

Emil Orzechowski – historyk teatru, fakty

Jan Michalik

Nie pamiętam, jak i kiedy poznaliśmy się. Z pewnością był to jeszcze schyłek pierwszej połowy lat sześćdziesiątych. Emil był najmłodszym członkiem grupy, która wtedy musiała się ukształtować z zaprzyjaźnionych ze sobą polonistów. Jej skład? Tadeusz Bujnicki, Adam Kulawik, Jan Michalik, Emil Orzechowski, Franciszek Ziejka, wszyscy z żonami, wszyscy i wszystkie brydżyści; to grono latem 1968 roku wybrało się na pływ Czarną Hańczą, z dłuższym wypoczynkiem na wigierskiej wyspie Kamień. Tylko Emil i ja w tym polonistycznym zespole zainteresowaliśmy się, każdy na swój sposób, teatrem.

Kiedy jesienią 1971 roku wyjechałem na niepełne trzy lata do Niemieckiej Republiki Demokratycznej jako lektor języka polskiego na Uniwersytecie Marcina Lutra w Halle, korespondowaliśmy ze sobą. Nie było mnie w Krakowie, gdy tutaj trwały intensywne zabiegi o powołanie w ramach Instytutu Filologii Polskiej studiów teatrologicznych pod kierownictwem doc. dr. Jerzego Gota-Spiegla. Poszukiwano potencjalnych kandydatów do prowadzenia zajęć. Emil listownie zapytał mnie, czy byłbym zainteresowany aktywnym udziałem w tym przedsięwzięciu, od niego się o nim dowiedziałem. Naturalnie odpowiedziałem pozytywnie. Minęło kilka miesięcy i obaj staliśmy się pracownikami Zakładu Teatru, Filmu i Telewizji. Wkrótce połączyły nas również pomysły na wspólne badania i publikacje.

Obaj nie pamiętamy, jak, z jakiej przyczyny nawiązaliśmy kontakt i trafiliśmy do Jadwigi Woycickiej, ówczesnej bibliotekarki w Teatrze im. Juliusza Słowackiego. Na początku bodaj nie mieliśmy świadomości, że jest ona synową pierwszego dyrektora tej sceny, Tadeusza Pawlikowskiego, wówczas już wdową. Polubiła nas, zysaliśmy jej zaufanie, bywaliśmy u niej w mieszkaniu (wrażenie robiło ogromne, ciężkie, z paru skrytkami biurko), udostępniała nam bez ograniczeń wszelkie listy, dokumenty z archiwum teścia, zgromadzone przez jego syna, a jej zmarłego męża Alfreda Woycickiego. Archiwalia te wynosiliśmy do domów, gdzie je przepisywaliśmy, odnosiliśmy je po skopiowaniu, zabierali kolejne. Tym sposobem przepisaliliśmy m.in. ponad 200 listów Pawlikowskiego do jego wieloletniej towarzyszkii życia, aktorki Konstancji Bednarzewskiej. W połowie lat siedemdziesiątych opracowaliśmy je, opatrzyli przypisami. Ten tom opublikowało Wydawnictwo Literackie w 1981 roku w nakładzie dwóch tysięcy egzemplarzy¹. Parę lat wcześniej z tego samego źródła

¹ T. Pawlikowski, *Listy do Konstancji Bednarzewskiej*, oprac. J. Michalik, E. Orzechowski, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1981.

upubliczniliśmy w „Pamiętniku Teatralnym” ponad pół setki listów, przede wszystkim aktorów, pisanych do Bednarzewskiej i Pawlikowskiego².

Prawdziwym odkryciem dla mnie jest czytana po półwieku następna nasza, ostatnia już wspólna praca, z pozoru tylko recenzja wydanego w 1973 roku *Słownika biograficznego teatru polskiego 1765–1965*³. Zaskakuje już jej objętość, rozmiar: piętnaście stron drukowanych w „Pamiętniku Teatralnym” *petitem*, małą ośmiopunktową czcionką. Przemysłanie skomponowana, płynnie łączy ujęcia syntetyczne z analitycznymi, ujmując rzeczowością, bogactwem podejmowanych zagadnień. Przy pełnym uznaniu dla cennego zgromadzonego materiału przez twórców słownika, sposobu jego prezentacji wskazuje też potknięcia, rozwiązania wątpliwe, proponuje własne. Z dzisiejszej perspektywy łatwo można w tej ocenie odnaleźć fakty, przemyslenia, problemy dostrzeżone podczas prowadzonych wówczas naszych własnych badań, u Emila perypetii Starego Teatru w pierwszych latach po wojnie, u mnie – nad biografią młodego Pawlikowskiego. Wypada też odnotować odwagę redakcji, która powierzyła to zadanie dwóm czterdziestolatkom, bez odpowiedniego wykształcenia z zakresu wiedzy o teatrze i jeszcze z niewielkim dorobkiem naukowym.

Emilowy (teatralny) był wówczas ewidentnie większy. Wynikało to po części z tego, że już w czasie studiów uczestniczył aktywnie w życiu kulturalnym swojego środowiska, m.in. współredagował Tygodnik Studencki „Politechnik”, w którym odpowiadał za dział kultury. Nie tylko w tym miejscu zabierał głos, realizując swoje pasje dziennikarskie, publicystyczne i... dokumentacyjne. W „Pamiętniku Teatralnym” zadebiutował już w roku 1968⁴. Były to *Teatry studenckie Krakowa (1952–1967)*. Na swoim koncie miał trzy publikacje książkowe: *Repertuar teatru krakowskiego 1865–1893 (1972)*, *Stary Teatr i Studio (1974)* oraz we współpracy z Jerzym Gotem *Repertuar teatru krakowskiego 1845–1865 cz. 1 i cz. 2 (1974 i 1975)*.

Mój egzemplarz pierwszego repertuaru wydanego metodą małej poligrafii posiada symptomatyczną dedykację: „Obyśmy, Janku, mogli mieć jak najszybciej ciąg dalszy i w formie innej trochę”. *Stary Teatr i Studio* (pierwotnie doktorat) zaopatrzone jest w enigmatyczną (może z powodu upływu lat) dedykację z 23 XII 1974 r. „Jankowi i Krystynie wraz z podziękowaniem za energiczną obronę Autora przed niżej podpisanym Emilem”.

Sam nie posiadałem wówczas na koncie (teatralnej) książki. O mnie jako przyszłym historyku teatru świadczyły dwa teksty w „Pamiętniku Teatralnym”, przy czym drugim było obszerne i wnikliwe (myślę) omówienie książki Adama Grzymały-Siedleckiego

² J. Michalik, E. Orzechowski, *Z korespondencji Konstancji Bednarzewskiej i Tadeusza Pawlikowskiego. 1894–1925*, „Pamiętnik Teatralny” 1978, z. 1–2, s. 99–136.

³ J. Michalik, E. Orzechowski, *Słownik biograficzny teatru polskiego 1765–1965* [recenzja], „Pamiętnik Teatralny” 1975, z. 1, s. 151–167.

⁴ E. Orzechowski, *Teatry studenckie Krakowa (1952–1967)*, „Pamiętnik Teatralny” 1968, z. 2, s. 251–270.

*Tadeusz Pawlikowski i jego krakowscy aktorzy*⁵. Jako badacz teatru prezentowałem się najlepiej w *Legendzie i prawdzie o młodości Tadeusza Pawlikowskiego*⁶, bardzo dużym artykule, korygującym powszechnie dotąd obowiązujące przekonania, a opublikowanym w tym samym zeszycie kwartalnika, co nasz wspólny osąd *Słownika*... Nie pamiętam zresztą, abyśmy kiedykolwiek ze sobą konkurowali, odwrotnie, gdzie to tylko było możliwe i potrzebne, wspieraliśmy się.

Inaczej niż podczas odwiedzin u Jadwigi Woycickiej, u której pojawialiśmy się na równych prawach, gdy Emil na dłużej i owocnie zainteresował się nieżyjącym już wówczas Władysławem Krzezińskim, świetnym dyrektorem Starego Teatru, który stworzył w latach pięćdziesiątych fundamenty świetności tej sceny wówczas i przez następne lata. Tylko kilkakrotnie towarzyszyłem Emilowi w odwiedzinach u wdowy, wybitnej aktorki Zofii Niwińskiej, która dzieliła się z nim swą wiedzą i archiwum zmarłego małżonka. Odwiedziła mnie kiedyś w domu w letni gorący dzień. Opowiadała, jak po wojnie, gdy małżeństwo znalazło się w Krakowie, mieszkali przy ul. Wielopole, w czasie upałów piechotą szła pod Wawel i kąpała się w czystej Wiśle. Kiedy redagowany przez Emila tom wypowiedzi o Krzezińskim, również jego autorstwa, był gotowy, brakowało jedynie biogramu dyrektora i reżysera, którego pisanie rozpoczął Emil, ale musiał wyjechać zagranicę i poprosił mnie o wykonanie niezbędnych uzupełnień, na co naturalnie przystałem; sylwetkę podpisaliśmy wspólnie.

Współpracowaliśmy ze sobą także podczas realizacji naszych obowiązków dydaktycznych. Emil, począwszy od końca lat siedemdziesiątych, kilkakrotnie opuszczał kraj, zazwyczaj wyjeżdżając na nieco dłużej do Stanów Zjednoczonych. Zdarzało się, że jego studenci, magistrowie stawali się moimi wychowankami, jestem z nich dumny. Prawdę mówiąc, pamiętam dwa takie zdarzenia. W pierwszym przypadku była to studentka Diana Poskuta, która przyszła od Emila z „jego” tematem magisterium. Świetnie je opracowała, a później pod moim kierunkiem zrobiła doktorat, niemal natychmiast wydany drukiem, miałem też swój udział w powstaniu jej habilitacji, po której zaproponowano jej profesurę Uniwersytetu Jana Kochanowskiego w Kielcach; od lat się przyjaźnimy. Ponad dekadę później sytuacja powtórzyła się, ale o stopień wyżej w procesie dydaktycznym. Na początku lat dziewięćdziesiątych ustaliliśmy z mgr. Dariuszem Kosińskim, że z powodu wyjazdu Emila zamienimy się funkcjami – ja, przewidywany w przyszłości na recenzenta doktoratu, podejmę obowiązki i odpowiedzialność promotora, a pierwotny promotor po powrocie zostanie recenzentem. Tak się też stało. Nie straciłem kontaktu z nowym doktorem, którego ówczesne zainteresowania były bliskie moim. Nie minęła dekada – ówczesnie obowiązujące przepisy dopuszczały taką praktykę – i dane mi było wystąpić jako

⁵ J. Michalik, A. Grzymala Siedlecki, „Tadeusz Pawlikowski i jego krakowscy aktorzy” [recenzja], „Pamiętnik Teatralny” 1973, z. 1, s. 132–139.

⁶ J. Michalik, *Legenda i prawda o młodości Tadeusza Pawlikowskiego*. „Pamiętnik Teatralny” 1975, z. 1, s. 45–80.

jeden z recenzentów jego wysmienitej habilitacji. Już od ćwierć wieku przyjaźniemy się, wiele mu zawdzięczam, mimo że Darek już bardzo dawno zmienił obszary swych młodzieńczych badawczych pasji.

Wypada w tej gawędzie cofnąć się dekadę, dwie, by w tym szkicu do portretu Emila Orzechowskiego – historyka teatru przypomnieć przynajmniej jeszcze szereg faktów i tekstów tego autora, które nakazują widzieć w nim historyka współczesnego teatru. Bohaterami jego publikacji niemal bez wyjątku byli ludzie teatru aktywni w XX wieku, z reguły w Krakowie, a także instytucje działające wówczas, zwłaszcza po drugiej wojnie światowej. Szło zazwyczaj o powojenny Stary Teatr. Mam na myśli broszurę *Stary Teatr im. H. Modrzejewskiej (1945–1965)* wydaną w serii *Nauka dla Wszystkich*⁷ oraz tom sporego znaczenia *Państwowa Wyższa Szkoła Teatralna im. L. Solskiego. W trzydziestolecie istnienia*⁸. Na to rocznicowe wydawnictwo składały się kilkudziesięciostronicowy artykuł Emila pomyślany jako „skromne przypomnienie dziejów krakowskiej szkoły teatralnej” oraz bogata część dokumentacyjna. Musiałem być wówczas blisko Przyjaciela, skoro dedykacja napisana 2 stycznia 1978 roku brzmi tak: „Pierwszym męczonym przeze mnie w dalej opisanej sprawie – Krystynie i Jankowi Emil”⁹. Naturalnie dziś nie wiem, do czego autor wówczas nawiązywał, lecz wtedy musiało to być jasne.

W latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych Orzechowski stworzył liczne biogramy i hasła w lokalnych krakowskich wydawnictwach informacyjnych, sporadycznie programach teatralnych, w różnego rodzaju encyklopediach, ale i prestiżowym *Polskim słowniku biograficznym*; okresowo współpracował z paru tygodnikami literacko-artystycznymi. Przez wiele lat co jakiś czas powracał do specyfiki teatru studenckiego. Przykładem może być artykuł *Między profesją a studenckością* w książce o Teatrze STU⁹. Stosunkowo rzadko powracał do tematyki teatrów amatorskich, o ich wadze dla niego świadczy praca zespołowa przygotowana pod jego kierunkiem, a była to dokumentacja inicjatyw galicyjskich. W latach osiemdziesiątych pojawił się nowy, dotychczas przez nikogo niebadany, obszar teatrologicznych badań i w konsekwencji w roku 1989 ukazał się wysoko oceniony *Teatr polonijny w Stanach Zjednoczonych*¹⁰. Stwierdziłem wówczas, że: „Autor podjąwszy temat dotąd tylko marginalnie opracowany dał od razu ujęcie o zakroju monograficznym, obejmujące okres ponad stu lat”¹¹.

⁷ E. Orzechowski, *Stary Teatr w Krakowie (1945–1985)*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo PAN, Wrocław 1987 (seria: *Nauka dla Wszystkich*, nr 413).

⁸ *Państwowa Wyższa Szkoła Teatralna im. L. Solskiego w Krakowie. W trzydziestolecie istnienia*, oprac. E. Orzechowski, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1977.

⁹ E. Orzechowski, *Między profesją a studenckością*. W: *Teatr STU. Analizy, interpretacje, konteksty, świadectwa odbioru, autobiografia, autokomentarze, dokumentacja, ikonografia*, red. E. Chudziński, T. Nyczek, Młodzieżowa Agencja Wydawnicza, Warszawa 1982, Warszawa 1982, s. 10–20.

¹⁰ E. Orzechowski, *Teatr polonijny w Stanach Zjednoczonych*, Zakład Narodowy imienia Ossolińskich, Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, Wrocław 1989 (seria: *Biblioteka Polonijna*, nr 21).

¹¹ J. Michalik, *Opinia w sprawie wniosku o nadanie doc. dr hab. Emilowi Orzechowskiemu tytułu naukowego profesora*, Archiwum UJ.

Pierwsza połowa lat dziewięćdziesiątych jest okresem wzmożonej aktywności Emila, zbiera też owoce wcześniejszych działań. Mam na myśli przede wszystkim wspomnianą wyżej publikację w latach 1992 i 1993 w dwóch częściach tomu 1 (następnie się nie ukazały) *Słownika polskich teatrów niezawodowych. Galicja do 1918 roku* z jego wstępem i pod jego redakcją¹². W 1991 roku z jego inicjatywy wyszło pierwsze krajowe wydanie *Pani Heleny* Tymona Terleckiego, z jego posłowiem i wyborem ilustracji¹³. W 1992 roku przygotował kalendarium do książki *Sława i infamia. Z Bohdanem Korzeniewskim rozmawia Małgorzata Szejnert*¹⁴. Emil był *spiritus movens* edycji tomu Jerzego Gota *Teatr i teatrologia* z 1994 roku, on dokonał wyboru tekstów do niego, sporządził posłowie¹⁵. Do tego należy dodać wydane w 1995 roku *Kilka lekcji o teatrze*¹⁶.

W tym związłym zestawieniu przemilczano zupełnie odrębny zespół tekstów i działań nieujawnionych tu dotąd, a przez wiele lat kontynuowanych, do dzisiaj co roku poszerzany. Naturalnie chodzi o publikacje oraz inicjatywy, przedsięwzięcia Emila, których bohaterką jest osoba, biografia i twórczość Heleny Modrzejewskiej. Niewątpliwie jest to temat od lat jemu pewnie najbliższy, obecnie dla niego najważniejszy, który czeka na rzetelne, wyczerpujące opracowanie. Przy pani Helenie spotkaliśmy się znowu po dziesięcioleciach. Sam wcześniej nie prowadziłem badań nad wybitną aktorką; zajmując się teatrem krakowskim przełomu wieków, zdarzało mi się przecież o niej wypowiadać, zdarzało mi się kilku epizodami nieco uważniej zajmować. Zapewne minęła już połowa dekady, odkąd badacz i strażnik jej pamięci zaproponował mi kolejno szereg badań punktowych, zbadanie relacji z artystką bardzo znaczącego ówczesnie (także dziś) dziejopisa teatru Karola Estreichera-seniora, a potem równie ważnego w tamtych czasach krytyka i publicysty teatralnego Stanisława Koźmiana, ich kontaktów z nią i opinii o niej, potem pojawiły się inne tematy. Połknąłem przynętę. W ostatnich latach najczęstszym powracającym tematem moich publikacji jest Modrzejewska, kwerendy z nią związane dostarczają mi sporo satysfakcji, wiele radości. Jestem stałym uczestnikiem corocznych spotkań organizowanych w październiku z okazji rocznicy jej urodzin.

Spotykam się z Emilem, nie spotykając się z nim w pewnym obyczaju uprawianym przez każdego z nas, ale niezależnie od siebie. Od lat siedemdziesiątych poświęcałem

¹² *Słownik polskich teatrów niezawodowych*. T. I. *Galicja do 1918 roku*. Cz. I: A–L, Wrocław 1992; Cz. II: Ł–Ż, Wrocław 1993.

¹³ T. Terlecki, *Pani Helena. Opowieść biograficzna o Modrzejewskiej*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1991.

¹⁴ *Sława i infamia. Z Bohdanem Korzeniewskim rozmawia Małgorzata Szejnert*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1992.

¹⁵ J. Got, *Teatr i teatrologia*, TAIWPN Universitas, Kraków 1994.

¹⁶ E. Orzechowski, *Kilka lekcji o teatrze. Podręcznik dla studentów kolegiów nauczycielskich i studentów zaocznych polonistyki*, Księgarnia Akademicka, Kraków 1995 (seria: Wydawnictwa „Księgarni Akademickiej”, nr 28).

przez dziesięciolecia wiele czasu Tadeuszowi Pawlikowskiemu, od początku każdego roku 1 listopada zapalałem znicz na jego grobowcu, czynię tak również teraz, gdy zmieniłem swoje zainteresowania. Przed parunastu laty zorientowałem się, że Emil tego dnia również zapala znicz na grobowcu Madame. Tym sposobem jeszcze na inny sposób działamy razem, ale osobno.

*

Może się myłę. Zakładam, że większość młodszych pracowników naukowych Wydziału Zarządzania i Komunikacji Społecznej współtworzonego, zorganizowanego przez Emila Orzechowskiego w 1996 roku, kiedy to przestaliśmy być profesorami jednego Zakładu Teatru, uważa jego dorobek za jednorodny, adekwatny do profilu uniwersyteckiej jednostki, w której są zatrudnieni, skoncentrowany wokół problemów zarządzania kulturą i w kulturze. Jednak gdy przyjrzeć się pełnej liście jego publikacji, to widać, że w pierwszej ich fazie zdecydowanie dominowała w nich historia teatru, względnie historia najnowszego teatru w wielu jego odmianach. Tym okresem zająłem się w tym komunikacie, nie unikałem subiektywizmu, gdyż w tamtych odległych czasach albo wspólnie podejmowaliśmy zadania badawcze (rzadziej), albo ze sobą współpracowaliśmy (częściej i długo), łączyliśmy się nie tylko na płaszczyźnie profesjonalnej, ale też emocjonalnej, przed narodzinami dzieci zdarzyło się nam spędzić wspólnie (pomijając Wigry) urlop w Ochojnicach Dolnych. Przez pewien czas mieliśmy też wspólną wiejską chatę w Stróży. Ostatnio, samotny, znów bywam domownikiem Orzechowskich w Borku Fałęckim.

Andrzej Linert

Drogi Emilu!

Przed wielu laty, w trakcie pracy nad doktoratem, przeczytałem Twoją książkę *Stary Teatr i Studio* i wtedy uświadomiłem sobie, że muszę nawiązać z Tobą kontakt. Należałeś w tym czasie do niewielkiego grona historyków teatru, którzy zajmowali się pokrewną mi problematyką badawczą. Osobiście poznaliśmy się już po moim doktoracie w 1977 roku, kiedy to zaprosiłem Cię na spotkanie ze słuchaczami prowadzonego przeze mnie Studia Teatralnego, istniejącego w ramach Teatru Śląskiego im. Stanisława Wyspiańskiego w Katowicach. Raz w miesiącu odbywały się spotkania i wykłady ludzi teatru, w tym także historyków teatru. I tak poznaliśmy się. Twój wykład o życiu i twórczości Heleny Modrzejewskiej urzekł nie tylko mnie. W trakcie wykładu spoglądałem raz na twarz słuchającej Cię młodzieży, raz na Ciebie i było w tym misterium, w ramach którego Madame Modjeska niespodziewanie zaszczyciła Scenę Kameralną Teatru Śląskiego wraz z jej przewodnikiem, opiekunem, strażnikiem pamięci, człowiekiem odpowiedzialnym za wszystko to, co jej dotyczyło, dotyczy i w przyszłości dotyczyć będzie, wraz z wiernym i oddanym towarzyszem jej dalekich podróży po USA.

Nie mówiłem Ci tego, ale tuż przed Tobą na wykład zaprosiłem m.in. prof. Aleksandra Bardinię i Andrzeja Wajdę. Bałem się, że być może zniecierpliwiona młodzież da wyraz swojej dezaprobaty dla prelegenta. Na szczęście z każdą minutą Twojego wykładu słuchacze coraz głębiej zdawali się zapadać w realia młodopolskiej bohemy. A ja po miesiącu, w trakcie pobytu w Houston w USA, z myślą o Tobie, niespodziewanie dla mnie samego, w wolnych chwilach przeglądałem w miejscowej bibliotece miejskiej archiwalne relacje prasowe z tournée Madame Modjeskiej do Galveston. I tak się zaczęła nasza przyjaźń.

Dzisiaj mam wrażenie, że znamy się niemal od zawsze. I za to serdecznie pragnę Ci podziękować. Od początku miałeś dla mnie czas i to zarówno wtedy, gdy pełniłeś funkcję dziekana Wydziału Zarządzania i Komunikacji, jak i wtedy, gdy recenzowałeś moje książki. Byłeś jak wzorzec z Sèvres pod Paryżem. Urzekła mnie Twoja osobowość, Twój spokój, stonowany ton wypowiedzanych opinii i zawarty w nich głęboki i logiczny racjonalizm. Stąd brało się na Radach Wydziału zaufanie nas wszystkich do podejmowanych przez Ciebie decyzji. Dla mnie łączyłeś w sobie cechy mistrza, uczonego i wiernego w przyjaźni przyjaciela. Podziwiałem zawsze Twoją pracowitość i kompetencje w obronie tego, co dotyczyło Heleny Modrzejewskiej i co Twoim zdaniem należało zrobić, napisać lub głośno powiedzieć. Nigdy nie było w Tobie tego, co nazywamy wyrachowaniem. Należysz do rzadkiego grona ludzi, którzy zawsze

są sobą. Nie uprawiasz życiowej taktyki. W razie potrzeby podejmujesz walkę bez ubezpieczenia. Twoja szczerość nie ułatwia Ci życia. Zdarzały Ci się więc zawody, które dzisiaj z perspektywy czasu oceniam jako dowód Twojej autentyczności. Poczytuję sobie za zaszczyt, że zaliczasz mnie do grona swoich przyjaciół, że byłeś ze mną wtedy, gdy tego potrzebowałem. Oby było Ci dane długie jeszcze lata z pasją i niezmiennym zaangażowaniem realizować swoje plany i zamierzenia.

Z przyjaźnią
Andrzej!

Profesorowi Emilowi Orzechowskiemu w hołdzie

Kazimierz Braun

Profesora Emila Orzechowskiego poznałem, gdy w 1991 roku jako stypendysta Fundacji Kościuszkowskiej podjął zajęcia na Uniwersytecie Stanu Nowy Jork w Buffalo. A ja, po wyrzuceniu mnie przez komunistyczne władze z Teatru Współczesnego we Wrocławiu, którego byłem dyrektorem, pracowałem tam już od 1986 roku.

W czasie pierwszego spotkania Profesor Orzechowski ofiarował mi, z piękną dedykacją, swoją fundamentalną książkę, *Teatr polonijny w Stanach Zjednoczonych*¹, która – natychmiast przeczytana – ukazała mi go jako znakomitego znawcę teatralnych prac podejmowanych w Ameryce przez Polaków. Profesor Orzechowski sam pragnął się włączyć w te prace i zaproponował mi wyreżyserowanie przywiezionego ze sobą tekstu staropolskich *Jasełek*. Podjąłem się tego z wielką radością.

Środowisko polonijne zareagowało z entuzjazmem na projekt wystawienia *Jasełek*. Pracy, która się wkrótce rozpoczęła, patronował ojciec Łucjan Królikowski, franciszkanin. Zaangażowali się w nią jeszcze trzej inni duchowni. Zgromadzono liczną, prawie stuosobową grupę aktorów amatorów w różnym wieku, śpiewaków oraz rzemieślników, którzy wykonywali dekoracje. Powstało wielkie widowisko zagrane w kościele Bożego Ciała w Buffalo na Boże Narodzenie 1992 roku. Profesor Orzechowski opisał je i udokumentował w książce *Polskie Jasełka. Buffalo, New York 1992*², będącej wręcz modelowym, szczegółowym i dokładnym opracowaniem teatrologicznym.

Nasza bezpośrednia współpraca była kontynuowana i po *Jasełkach*, Profesor Orzechowski w czasie pracy w Buffalo wydał bowiem także tom poświęcony Helenie Modrzejewskiej, pt. *Madame Modjeska Countess Bozenta*³. Jest to książka dwujęzyczna – wszystkie teksty podano po angielsku i po polsku. W pierwszej części książka zawiera wstęp Profesora Orzechowskiego – wytrawnego teatrologa, a następnie zbiór wierszy dedykowanych przez kilkunastu poetów amerykańskich polskiej aktorce, uznawanej za największą gwiazdę amerykańskiego teatru od drugiej połowy lat siedemdziesiątych do końca XIX wieku. Wiersze opatrzone są szczegółowymi

¹ E. Orzechowski, *Teatr polonijny w Stanach Zjednoczonych*, Zakład Narodowy imienia Ossolińskich, Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, Wrocław 1989 (seria: Biblioteka Polonijna, nr 21).

² E. Orzechowski, *Polskie Jasełka, Buffalo, New York 1992*, nakładem własnym, Buffalo 1993 [opis inscenizacji, scenariusz].

³ *Madame Modjeska Contess Bozenta*, part 1: *American Poets in Honor of Modjeska*, part 2: Kazimierz Braun, *Emigree Queen*, ed. Emil Orzechowski, SUNY at Buffalo, Buffalo 1993.

objaśnieniami. Zaś w drugiej części Profesor Orzechowski zamieścił mój monodram pt. *Émigré Queen – Królowa Emigrantka*, poświęcony wielkiej aktorce.

Odwołując się do teatrologicznych zainteresowań i wiedzy Profesora Emila Orzechowskiego, oferuję mu w hołdzie, na Jego piękny Jubileusz, artykuł na temat Drugiej Reformy Teatru.

Bogusław Nierenberg

Wiele lat temu oglądałem w poniedziałkowym teatrze telewizji spektakl, który pamiętam do dziś. Pamiętam wrażenie, jakie na mnie zrobił, choć od tamtego czasu minęło wiele lat. Była to sztuka Edmunda Morrisa *Drewniany talerz* z genialną rolą Kazimierza Opalińskiego. Dla przypomnienia zjrzałem do *Encyklopedii teatru polskiego*. Autor hasła poświęconego temu spektaklowi pisze, iż sztuka Morrisa to melodramat, któremu daleko do takich dzieł jak *Tragedia amerykańska* czy *Śmierć komiwojażera*¹. A jednak ten *Drewniany talerz* został w mojej pamięci, choć kiedy go oglądałem miałem ledwo piętnaście lat. Pewnie nie wszystko rozumiałem, ale jeszcze teraz mam przed oczami postać starego człowieka (grał go wspomniany Opaliński), który zdany na łaskę dzieci, stara się uniknąć losu wielu takich on: samotnego czekania na śmierć w domu starców. Jego dzieci, ale najbardziej synowa pozbawiają go na każdym kroku godności. Jest stary, zatem zdarza mu się coś rozlać albo stłuc. Synowa każe mu jeść z drewnianego talerza. Argumentuje, że jak spadnie na podłogę, to się nie potłucze. Pamiętam jedną z końcowych scen, kiedy synowa dopięła swego i stary człowiek został wyekspediowany do domu starców. Domownicy sprzątaję ślady po nieobecnym dziadku. Wnuczka chowa tytułowy drewniany talerz do szafy. Matka, zdumiona, pyta: „Po co to robisz?”. „Dla ciebie, mamo!” – odpowiada córka. Mam niejakie przeczucie, że podobny dialog odbywa się w wielu rodzinach. I nie tylko rodzinach. Na mnie, wówczas kilkunastolatku, nie powinno to robić wrażenia, a jednak zrobiło. Ten drewniany talerz stał się dla mnie symbolem, którego pełnego znaczenia jeszcze wtedy nie rozumiałem. Dziś wydaje mi się, że pojąłem, na czym polega jego groza. Wszyscy jesteśmy zabiegani, ja też, ale od czasu do czasu staram się dzwonić do moich starszych koleżanek i kolegów, choć sam też już jestem stary.

Ten wstęp uzasadnia to, o czym chcę napisać w związku jubileuszem Profesora, któremu poświęcam ten tekst. Chciałem podziękować mojemu mentorowi, Profesorowi Emilowi Orzechowskiemu, że pozwolił mi pod swoimi skrzydłami szukać własnych dróg naukowego rozwoju. Profesor Orzechowski jest w gruncie rzeczy teatrologiem, który niesiony nieuchronnością przypadkowych zdarzeń stał się ojcem polskiego rozumienia zarządzania humanistycznego. Jego zabiegom i przemyślności zawdzięczał Wydział Zarządzania i Komunikacji Społecznej Uniwersytetu Jagiellońskiego fakt posiadania pełni uprawnień akademickich w tym zakresie. Pamiętam moją rozmowę z niezującym już prof. Andrzejem Barczakiem, który pomagał mi

¹ Spektakl w reżyserii Jana Bratkowskiego Telewizja Polska wyemitowała w 1968 roku, zob. R. Szydłowski, <https://encyklopediateatru.pl/artykuly/77384/drewniany-talerz> [odczyt: 6.08.2024].

w weryfikowaniu modelu ekonometrycznego rozgłośni regionalnych Polskiego Radia² i to on podpowiedział mi, że jeżeli chcę rozwijać to, co badam, czyli takie pomieszanie mediów, ekonomii i zarządzania, to powinienem starać się o przyjęcie na Wydział, którego pierwszym dziekanem był Profesor Orzechowski. Łatwo powiedzieć, ale jak to zrobić?

Pomógł przypadek i znajomość z innym znacym profesorem, który zaprowadził mnie (no nie tak całkiem dosłownie) do Profesora Orzechowskiego. Był nim prof. Tomasz Goban-Klas. A było tak. Wiele lat temu siedzieliśmy sobie z Tomkiem w krakowskim Rynku i popijaliśmy piwo. Było miło, bo obok siedział Piotr Skrzynecki, cały na brązowo³. Siedział i w niczym nam nie przeszkadzał, zwłaszcza w popijaniu piwa i leniwej rozmowie. W pewnej chwili Tomek krzyknął: „O, dziekan!”. A to był właśnie Profesor Orzechowski, który wprawdzie nie był już dziekanem, ale galicyjskim obyczajem nadal był tak tytułowany. Profesor siadł z nami i, jak to przy piwie, gadaliśmy o tym i owym. W pewnej chwili Tomek rzucił od niechcienia, że sposobie się do habilitacji. Profesor Orzechowski się zainteresował i zaproponował, bym napisał o moich badaniach artykuł do pisma, którym kierował, czyli do „Zarządzania w Kulturze”. Napisałem. Tak zaczęła się moja znajomość z Profesorem, któremu zawdzięczam nie tylko to, że po kilku miesiącach zatrudnił mnie w swojej Katedrze, ale przede wszystkim pozwolił wędrować po naukowych ścieżkach wedle mojego uznania i moich fascynacji. Zresztą, jak się potem okazało, nie byłem wyjątkiem w tym względzie. W zasadzie dotyczyło to wszystkich Emilowych „orzszków”⁴. Ja też zapisałem się do tej zupełnie niepolitycznej partii, choć formalnych zapisów nie było. Albo ktoś czuł się Emilowym „orzszkiem” albo nie. Najbardziej czułem wsparcie Profesora, kiedy odbywało się moje kolokwium habilitacyjne. Każdy, kto przed laty stawał przed całą radą wydziału, by dowieść, że swoim dorobkiem i zdolnością do udziału w debacie naukowej jest godzien wejść do korporacji uczonych, wie, o czym mówię. Kolokwium trwało wiele godzin, a ulga przychodziła dopiero wtedy, kiedy habilitant został dopuszczony do wygłoszenia wykładu habilitacyjnego, a właściwie w tym momencie, kiedy tenże wykład członkowie rady wydziału przerywali brawami. Pamiętam ówczesne statystyki: ledwie pięć procent tych, którzy mieli doktorat, przechodzili pomyślnie przez sito kolokwium habilitacyjnego. Profesor Orzechowski raczej słabo znał się na mediach, ale Jego wsparcie w gestach

² Model trójkąta sił medialnych (TSM) stał się podstawą mojej habilitacji; por. B. Nierenberg, *Publiczne przedsiębiorstwo medialne. Determinanty, systemy, modele*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2007.

³ Mowa o barze „Vis-a-vis” w Krakowie, popularnie zwanym „Zwisem”, przed którym jest pomnik Piotra Skrzyneckiego. „Zwis” był ulubionym lokalem artystów Piwnicy pod Baranami.

⁴ Nie wiem, kto to wymyślił, ale przez jakiś czas wychowankowie Profesora mówili o sobie: „orzszki”; chyba dotyczyło to także osób pracujących w Katedrze kierowanej przez Profesora. Jedyną, która przeciwko temu protestowała, była późniejsza profesor Katarzyna Barańska (zm. w 2023 r.).

i słowach było nieocenione. Taki mentor dodaje skrzydeł, daje wiarę, że człowiek wdrapie się na tę wysoką górę.

Potem nastąpiła rewolucja organizacyjna, czyli powołanie Instytutu Kultury w Uniwersytecie Jagiellońskim i decyzja o tym, kto powinien nim pokierować. Profesor uznał, że ja się do tego najlepiej nadaję. Staralem się ze wszystkich sił, by nigdy nie pomyślał sobie, że się pomylił. Nie mieliśmy nic, o wszystko trzeba było zebrać i to wcale nie w przenośni. Ale się udało. Instytut Kultury ma już piętnaście lat i wiele, wiele dokonań, których nie sposób przecenić. Jednak to Profesor Orzechowski wymyślił, jak przeprowadzić cokolwiek skomplikowaną konstrukcję organizacyjną, by to nikogo nie uwierało, a na końcu pojawił się Instytut Kultury. To również Profesor wymyślił twór pod nazwą Zespół Katedr Nauk o Kulturze, który po niespełna roku, mocą zarządzenia nr 79 Rektora UJ z 28 grudnia 2008 roku, stał się Instytutem Kultury.

Można by zapytać: dlaczego taka skomplikowana droga? Dlaczego nie od razu Instytut Kultury? Zdałem sobie z tego sprawę w 2011 roku, kiedy przyszli do mnie dr Edward Chudziński i Krzysztof Jasiński z Teatru STU, by namówić do wspólnej organizacji konferencji „Kultura studencka. Zjawisko – twórcy – instytucje”. Obaj moi goście opowiadali, co już zdziałali, z kim się ugadali, kto i ile da na organizację tej konferencji – w zasadzie mieli wszystko. No pytanie: po co ja im jestem potrzebny? – nasuwało się samo przez się. Na co Chudziński z Jasińskim uśmiechnęli się chytrze: „jeżeli do organizacji tej konferencji dołączy się Instytut Kultury Uniwersytetu Jagiellońskiego, to nikt nie zlekceważy zaproszenia, a ranga imprezy wzrośnie niepomrotnie”. Mieli rację. Nikt nie odmówił, a publikacja, która powstała po konferencji, jest w zasadzie najistotniejszym ujęciem dokonań artystycznych i organizacyjnych w polskiej kulturze studenckiej. Wtedy do Krakowa przyjechali m.in.: Agnieszka Duczmal, Bogusław Litwiniec, Leszek Mądzik, Sławomir Pietras, Lech Śliwonik. Był też Profesor Emil Orzechowski i wielu innych. Różne były drogi życiowe tych, którzy wtedy przyjechali do Krakowa, jednak wszyscy spotkali się na wspólnej konferencji. Podczas dyskusji pierwszego dnia konferencji Mirosław Chojecki zabrał głos i w jego wypowiedzi pobrzmiewał ton podziału na lepszych opozycyjnych i gorszych nieopozycyjnych. Wieczorem, jak to podczas konferencji, odbyło się spotkanie towarzyskie. Przy kieliszku wina zagadnąłem Chojeckiego o ten jego głos, którym dzielił środowisko, tych, którzy organizowali i tworzyli kulturę studencką. Nie pamiętam dokładnie, co mi wtedy odpowiedział, ale pamiętam, co się stało drugiego dnia konferencji. Chojecki zabrał głos i powiedział mniej więcej tak: „Kiedyś byłem młody i z plecakiem wchodziłem na dziesiąte piętro. Dziś bez plecaka z trudem wdrapuję się na drugie piętro. Chciałem prosić o wybaczenie koleżanki i kolegów. Dziś rozmawiamy o tym, co robiliśmy za młodu, a nie o kłopotach wieku dojrzałego!”. Wszyscy nagrodzili go brawami i podziały przestały być ważne.

Potem jeszcze wiele razy było mi dane doświadczyć, jaką rangę ma Instytut Kultury Uniwersytetu Jagiellońskiego. Ja się musiałem o tym dopiero przekonać,

a Profesor Orzechowski to wiedział i znajomością skomplikowanych mechanizmów działających na UJ potrafił tego dokonać.

Znakiem rozpoznawczym dorobku naukowego Profesora jest badania dzieła i życia Heleny Modrzejewskiej. Potrafi o tym opowiadać godzinami. I zawsze są to opowieści zajmujące. Ja z kolei starałem się, jak mogłem, rozpowszechniać wiedzę o samym Profesorze Emilu Orzechowskim i jego dokonaniach. Zrobiłem tyle, ile byłem w stanie, a nawet cokolwiek więcej. Pamiętam, jak Profesor fascynował słuchaczy podczas wykładu o Helenie Modrzejewskiej, który wygłosił na osobiste zaproszenie rektora Uniwersytetu Opolskiego w ramach „Złotej Serii Wykładów Otwartych”.

Nie wiem, kiedy zakiełkowała we mnie myśl, by stworzyć komisję Polskiej Akademii Umiejętności, która zajmowałaby się kwestiami zarządzania kulturą i mediami, a której pracami – to było dla mnie oczywiste – winien pokierować Profesor Orzechowski. Nie pamiętam tego dokładnie, ale zbliżał się rok 2014 – siedemdziesiąte urodziny Profesora. Nagle zdałem sobie sprawę, że gilotyna formalnych przepisów administracyjnych, które obowiązywały w owym czasie, przetnie więzi łączące Profesora z Uniwersytetem Jagiellońskim. Widziałem, że będzie to dla Niego trudne, a wręcz bolesne. I to był chyba ten najważniejszy powód, motor, który mnie napędzał, by tę komisję stworzyć. Nie było to wcale proste ani łatwe. Wymagało wielu spotkań, rozmów, przekonywania, zachęcania, pisania. I wreszcie władze PAU uznały, że powołanie takiej komisji ma sens. Przyznaję, odrobinę skłamałem, kiedy na ręce prezesa PAU skłamałem wnioskiem z uzasadnieniem powołania komisji. Może nie tyle skłamałem, co nie mówiłem całej prawdy. O, tak będzie lepiej! Ten powód nigdy formalnie nie został przez mnie oficjalnie wyartykułowany. Moim działaniem organizacyjnym chciałem podziękować Profesorowi za Jego wsparcie, przychylny klimat i wolność badawczą, których doświadczyłem. Być może z tyłu głowy towarzyszyła mi myśl o „drewnianym talerzu”? Nie wiem. Być może tak było. Jedno dla mnie nie ulega wątpliwości: były dwie kardynalne przesłanki, dla których zabiegałem o stworzenie interdyscyplinarnej komisji Zarządzania Kulturą i Media PAU. Ta oficjalna naukowa i ta osobista, by uhonorować Profesora i podziękować za to, co dla mnie zrobił. Ten drugi powód może i jest egoistyczny, ale się go nie wstydzę.

W 2024 roku Komisja obchodziła skromnie jubileusz dziesięciolecia działalności. Kiedy przysłuchiwałem się obradom (zresztą Profesor Orzechowski także), pomyślałem, że w sensie naukowym pomysł się sprawdził, a Profesor Orzechowski, który 9 stycznia 2014 roku został jednomyślnie wybrany przewodniczącym Komisji, ma poczucie dobrze wykonanej roboty, w takim prakseologicznym sensie.

Przy okazji muszę wskazać na pewną nieścisłość. Otóż z dokumentów, które mam w swoim archiwum, wynika, że pierwotnie miała to być Międzywydziałowa Komisja PAU o charakterze interdyscyplinarnym, a proponowana nazwa miała brzmieć: Komisja Zarządzania, Kultury i Mediów PAU. I taka właśnie nazwa została przegłosowana podczas zebrania założycielskiego Komisji w styczniu 2014 roku. Dopiero potem w trakcie kolejnych uzgodnień uległa ona zmianie. Kiedy i w jaki

sposób? – nie wiem. Obecna nazwa brzmi: Komisja Zarządzania Kulturą i Mediami PAU, a jej pracami kieruje prof. Ewa Bogacz-Wojtanowska, którą wspierają wiceprzewodnicząca dr Joanna Szulborska-Łukaszewicz i sekretarz dr Anna Pluszyńska. To kolejne, młodsze pokolenie badaczek, które bardzo dobrze radzi sobie w kierowaniu pracami Komisji, a Profesor Orzechowski i niżej podpisany mogą z dumą pomyśleć, że to nie tylko nasze młodsze Koleżanki, ale i w jakimś sensie to także nasze wychowanki.

Pisałem ten tekst z myślą o jubileuszu osiemdziesiątych urodzin Profesora Emila Orzechowskiego. Staralem się w nim wykazać, że moja wdzięczność za Jego życzliwe wsparcie ma charakter nie tylko werbalny. Podkreślę jeszcze raz, że jestem głęboko zobowiązany Profesorowi za stworzenie możliwości do przedsięwzięcia rozmaitych badań i działań, które nosiłem nie tylko w umyśle, ale i w sercu. Profesorze drogi, dużo zdrowia i wielu sił twórczych!

I już zupełnie na koniec refleksja jak najbardziej osobista. Są takie miejsca, także w nauce, w których przekleństwo drewnianego talerza się nie sprawdza. Wszystko zależy od ludzi. Święty Paweł powiedział: *do ut des* („daję, byś dawał”)!

Opole, 20 lutego 2024 roku

Bibliografia

Archiwum własne autora

Nierenberg B., *Publiczne przedsiębiorstwo medialne. Determinanty, systemy, modele*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2007.

Zarządzenie nr 79 Rektora Uniwersytetu Jagiellońskiego z 29 grudnia 2008 roku utworzenia Instytutu Kultury na Wydziale Zarządzania i Komunikacji Społecznej UJ.

Netografia

<https://encyklopediateatru.pl/artykuly/77384/drewniany-talerz> [odczyt: 14.02.2024].

<https://filmpolski.pl/fp/index.php?film=522308>[odczyt: 14.02.2024].

Jerzy Łysiński

Mam zaszczyt należeć do uczniów Pana Profesora Emila Orzechowskiego, naukowca wyrosłego ze wspaniałej tradycji krakowskiej teatrologii. Zakotwicza to niejako i mnie, i wszystkich uczniów Profesora w tym ciągu pokoleń, którym niezmiennie zależało na rozwoju polskiej kultury. W czasach transformacji ustrojowej, w których dane mi było studiować, kultura polska wydawała się wyjątkowo nieodporna na ciśnienie wszechobecnej narracji rynkowej.

Głośni wówczas luminarze namawiali do urynkowania kultury i próbowali ją oceniać przy pomocy narzędzi ekonomicznych. Weryfikowano jej wartość, opierając się na liczbie sprzedanych biletów i wysokości kosztów. Naiwni politycy tamtych czasów głosili tezy, że kultura, o ile jest wartościowa, powinna sama się utrzymać, a nawet generować wysokie dochody. Tym przekonaniom nie towarzyszyła jednak żadna poważniejsza refleksja sformułowana na podstawie przekonujących badań. Zysk lub ekonomiczna efektywność stawały się nowym dogmatem społecznym i naukowym, a kwestionowanie jego prymatu nad autotelicznymi wartościami kultury uważano za anachronizm, niechciane dziedzictwo poprzedniego ustroju.

Ludzie kultury nie bardzo potrafili bronić się przed tego rodzaju argumentacją, nie potrafili także odnaleźć się na powstającym rynku dóbr i usług. I wtedy właśnie Profesor Orzechowski, polonista, teatrolog zafascynowany postacią Heleny Modrzejewskiej postanowił rzucić kulturze koło ratunkowe. Fascynacja Heleną Modrzejewską w przypadku Emila Orzechowskiego nie brała się tylko z podziwu dla jej niepowtarzalnej, artystycznej osobowości. Helena Modrzejewska miała bowiem jeszcze jedną rzadko spotykaną umiejętność – jak król Midas potrafiła swój talent artystyczny zamieniać w złoto i dobrze prosperujący biznes. Emil Orzechowski dostrzegł w tym przykładzie dobry prognostyk, iż możliwe jest przekształcenie siemiennej ekonomicznie kultury polskiej w sprawnie zarządzane przedsiębiorstwo. W tym przedsiębiorstwie nie powinno chodzić o maksymalizację zysku, ale o ochronę i rozwój tego, co najdelikatniejsze, a przez to najbardziej narażone na zniszczenie – kulturę. Ludzie kultury powinni zatem nauczyć się języka i pojęć biznesu, umieć funkcjonować w sytuacjach ekonomicznej presji, wiedząc, z czego można zrezygnować, a co należy za wszelką cenę ocalić, gdzie można sobie pozwolić na rozwój funkcji komercyjnej, a gdzie należy brać pod uwagę społeczny kontekst i misyjność.

Powołanie przez Profesora Orzechowskiego Szkoły Zarządzania Kulturą, później utworzenie takiego kierunku na Wydziale Zarządzania i Komunikacji Społecznej zaowocowało rozwojem wiedzy na temat funkcjonowania kultury, zwłaszcza w kontekście ekonomicznym. Dzięki tym zabiegom przyswojono w Polsce myśl Giępa Hagoorta i Petera Bendixena i dano do rąk osobom zajmującym się kulturą pewną

siatkę pojęciową i argumenty pomagające zwalczyć toporny ekonomizm w podejściu do instytucji kulturalnych. Profesor Emil Orzechowski jest przedstawicielem arystotelesowskiego paradygmatu zarządzania kulturą. Za Bendixenem:

W ujęciu arystotelesowskim zarządzanie kulturą może jedynie spełniać funkcję wspierającą. Służebny charakter zarządzania kulturą znajduje się poza właściwym artystycznym procesem kreacji w obszarach, w których włączenie sztuki do rzeczywistości otaczającego ją społeczeństwa staje się nieodzowne; dotyczy to zasobów materialnych – pieniędzy, pomieszczeń, kontaktów z publicznością, obowiązków administracyjnych¹.

W tym ujęciu nie można traktować instytucji kultury – tak często mówią jej animatorzy – „jak fabryki gwoździ”.

W czasach moich studiów Profesor Orzechowski gorąco polemizował z takim instrumentalnym podejściem do kultury, jednocześnie dbając o to, by nasz program nauczania obejmował wszystkie elementy współczesnego zarządzania przedsiębiorstwem. Profesor rozbudzał nasze zainteresowanie innymi niż polskie modele zarządzania kulturą, inicjując program „Ambasador”, w ramach którego zagraniczni dyplomaci opowiadali o tym, w jaki sposób funkcjonuje w ich krajach sektor kulturalny. Przez pierwsze lata studiów z daleka obserwowałem Profesora, podziwiając jego erudycję i charyzmę. Potem wybrałem u niego seminarium dyplomowe i miałem okazję zauważyć, jak bardzo zachęcał studentów do swobodnych poszukiwań, a później wspierał ich w podjętych wyborach. Inspirował i jednocześnie niczego nie narzucał, co bardzo odpowiadało mojemu temperamentowi naukowemu. Był bardzo bezpośredni w kontaktach ze studentami. Dbął o to, by konfrontować ich z realiami instytucji kultury. Temu służyły przez lata organizowane przez nieodżałowanego pana Stanisława Dziejca, wykładowcę, znakomitego praktyka i wieloletniego dyrektora Wydziału Kultury Urzędu Miasta Krakowa, praktyki studenckie w muzeach, bibliotekach, teatrach i filharmonii. Owocem tych kontaktów z instytucjami kultury było wiele prac licencjackich i magisterskich, jakie powstały na ich temat. Bywało także, że praktykanci z czasem stawali się pracownikami owych partnerskich instytucji, a niekiedy nawet ich dyrektorami.

Archiwa Instytutu Kultury zapełnione tysiącami prac licencjackich i magisterskich, zawierających monografie muzeów, bibliotek i innych instytucji kultury to ocean wiedzy, którego nie są w stanie przerobić komórki odpowiedzialne za sprawozdawczość organizatorów instytucji kultury. Tu jednak przez lata były oceniane, recenzowane i cytowane. Dzięki temu nasz stan wiedzy o organizacyjnych aspektach funkcjonowania kultury rozwinął się niepomiaralnie. Tą wiedzą od lat podopieczni i studenci Pana Profesora dzielą się ze swoimi uczniami jako pracownicy dydaktyczni.

¹ P. Bendixen, *O filozoficznych fundamentach teorii zarządzania kulturą*, przeł. K. Kopeć, „Culture Management – Kulturmanagement – Zarządzanie Kulturą” 2008, t. 1, s. 224–225.

Tutaj studiują także przyszli menedżerowie instytucji kultury i studiowali ci, którzy obecnie owe instytucje prowadzą. To olbrzymi krąg osób włączony w funkcjonowanie sektora kultury w Polsce. Być może szkoła, kierunek, katedra czy instytut poświęcony zarządzaniu kulturą powstałby i tak wcześniej czy później w Krakowie, nawet gdyby nie powołał ich do życia Emil Orzechowski. Nie da się jednak ukryć, że jego poglądy w kwestii roli kultury w życiu społecznym i zarządzania nią odcisnęły swoje niewymazywalne piętno na krakowskiej szkole zarządzania kulturą. Za co jestem jej i samemu Profesorowi Orzechowskiemu głęboko wdzięczny.

Piętnaście lat twórczych spotkań z Emilem Orzechowskim

Anna Litak

Profesora Emila Orzechowskiego poznałam w 1985 roku podczas pracy nad uruchomieniem stałej wystawy w Muzeum Starego Teatru w Krakowie. Scenariusz ekspozycji był gotowy, wybrano archiwalną dokumentację przedstawiającą historię Starego Teatru od początku jego powstania w 1781 roku, do lat siedemdziesiątych XX wieku. Zespołem twórców Muzeum kierowała pani Krystyna Spiegel, z wykształcenia historyczka sztuki. Komitet ekspercki reprezentowali naukowcy zajmujący się historią polskiego teatru oraz artyści tworzący dla sceny przy placu Szczepańskim: prof. Jerzy Got, dr Kazimierz Nowacki, dr Emil Orzechowski, Ewa Makomaska-Mozer i Kazimierz Wiśniak. Dołączyłam do zespołu jako osoba obejmująca kierownictwo Muzeum po otwarciu ekspozycji, ponieważ pani Krystyna otrzymała propozycję pracy w Urzędzie Konserwatorskim w Warszawie.

W tym czasie Emil Orzechowski pracował nad dziewiętnastowiecznym repertuarem teatru Stanisława Koźmiana, pisał artykuły o Władysławie Krzemińskim, Zygmuncie Hübnerze, dyrektorach Starego Teatru. Interesowały go powojenna historia Starego, lata siedemdziesiąte i prowadzenie teatru przez Jana Pawła Gawlika. Orzechowski pisał o teatrze z perspektywy zarządzającego substancją materialną i potencjałem twórczym instytucji. Rozwahał, jak kolejni dyrektorzy Starego Teatru podtrzymywali legendę tego miejsca, a jednocześnie tworzyli ją na nowo. Było to możliwe przez swoisty układ zamknięty między Szkołą Teatralną a Starym Teatrem. Profesorowie Szkoły byli jednocześnie aktorami Starego, studenci, kończąc studia, zasilali jego zespół, by po dłuższym terminowaniu na scenie zostać jednocześnie nauczycielami akademickimi. Orzechowski, jak wytrawny myśliwy, śledził podskórną energię opartą na gustach, tematach, zainteresowaniach artystów Starego, trafnie diagnozującą społeczne nastroje w wystawianych sztukach.

Drugie spotkanie z profesorem Orzechowskim przydarzyło się z powodu Władysława Krzemińskiego, dyrektora Starego Teatru w latach 1954 oraz 1957–1963. W dwudziestą rocznicę śmierci artysty postanowiłam przypomnieć jego twórczość reżyserską i literacką, przygotowując monograficzną wystawę w 1986 roku. Z bogatego archiwum Zofii Niwińskiej, aktorki i żony reżysera, wybraliśmy głównie materiały dokumentujące jego prace inscenizacyjne w polskich teatrach. Profesor napisał artykuł do okolicznościowego folderu, przywołując ważniejsze wypowiedzi Krzemińskiego z połowy lat pięćdziesiątych, wpisujące się w egzystencjalny nurt kultury. Według Krzemińskiego sztuki polskich i zagranicznych autorów wystawiane w teatrze powinny kształtować myślenie widza, być dla niego tarczą ochronną przed

despotyzmem i dogmatem, służyć odkrywaniu prawdy i wolności. By to osiągnąć, klasykę należy oderwać do tradycyjnego schematu, zmieniając sposób inscenizacji. Wystawa „Władysław Krzemiński” prezentowana w formie rozrzuconego archiwum wpłynęła na zainteresowanie twórczością artysty.

Po wernisżu odbyła się rozmowa z udziałem aktorów Krzemińskiego oraz krytyków i naukowców. Emil Orzechowski swoje wystąpienie zatytułował „Nowy Dyrektor Starego Teatru”, kreśląc sylwetkę nowoczesnego menadżera instytucji. To Władysław Krzemiński zbudował mocne fundamenty dla wielkości Starego w następnym dwudziestoleciu. Z wypowiedzią naukowca łączy się pewna anegdota. Na drugi dzień po Krakowie poszła fama, że Stary Teatr ma nowego dyrektora. Bywalczy kawiarni na krakowskim Rynku byli zdziwieni, że umknęła im informacja o zmianach dyrekcji w Starym, a przede wszystkim nie wiedzieli, dlaczego odwołano Radwana. Plotka często wtedy konkurowała z prawdziwą informacją. Natomiast Stanisław Radwan rozpoczął właśnie drugą kadencję swojej dyrekcji i zakończył ją w 1990 roku.

Spotkanie poświęcone pamięci Władysława Krzemińskiego, które odbyło się 22 listopada 1986 roku w piwnicach budynku Starego Teatru, okazało się bardzo interesujące przede wszystkim dzięki wypowiedziom artystów. Profesor postanowił kontynuować temat poprzez rozmowy z twórcami spektakli. Swoją pasją dokumentowania historii Starego Teatru zaraził wiele osób. W 1991 roku w wydawnictwie TAIWPN Universitas ukazała się publikacja *Władysław Krzemiński (1907–1966)*. Była to praca zbiorowa pod redakcją Emila Orzechowskiego, w której Krzemińskiego wspominali m.in.: Nina Andrycz, Gustaw Holoubek, Tadeusz Kantor, Ludwik Jerzy Kern, Tadeusz Kwiatkowski, Lidia Minticz i Jerzy Skarżyński, Romana Próchnicka, Antoni Pszoniak. Osobny rozdział wspomnień Jeszcze kilka słów o Władku i o nas obojgu napisała Zofia Niwińska-Krzemińska. O dyrektorowaniu, upodobaniach muzycznych, życiu prywatnym pisali Emil Orzechowski, Jan Michalik, Kazimierz Nowacki, Józef Opalski. Natomiast Krystyna Dziewańska analizowała sztukę reżyserii Krzemińskiego. Podsumowała też jego bogate archiwum, przybliżając osobowość artysty poprzez teksty wprowadzające do wystawianych sztuk czy korespondencję z państwowymi urzędami w obronie repertuaru. Z kolei pisząca te słowa dokonała wyboru ilustracji do zamieszczonych w książce artykułów. Emil Orzechowski nie tylko motywował nas do pracy intelektualnej, którą z przyjemnością wykonaliśmy, nie pytając o wynagrodzenie, ale też znalazł sposób na wydanie publikacji. Namówił różne instytucje państwowe, także osoby prywatne, do deklaracji zakupu wydrukowanej książki, a listę subskrybentów zamieścił w wydawnictwie.

Osobowość Emila Orzechowskiego, człowieka wielu ujawnionych i ukrytych talentów, pasjonata teatru i literatury, jednocześnie umysłu o swobodnej, intelektualnej spekulacji, otwartego na różne prawdopodobieństwa doprowadziła nas do spotkania z Heleną Modrzejewską. Przygotowując kolejne biograficzne wystawy wybitnych postaci tworzących historię Starego Teatru: Konrada Swinarskiego, Andrzeja Wajdy, wspomnianego Władysława Krzemińskiego, Zygmunta Hübnera czy Jerzego

Jarockiego, zrozumiałam, że czas najwyższy na Helenę Modrzejewską. Metoda biograficzna wiąże się z przedstawieniem dorobku całego życia artysty. Modrzejewska, najwybitniejsza aktorka szekspirowska XIX wieku, połowę życia spędziła w Stanach Zjednoczonych, przemierzając kraj 26 razy z artystycznymi *tournees*. Dokumentacja amerykańskich i angielskich podróży aktorki w polskich zbiorach była dość przypadkowa. Mój szalony pomysł, by w poszukiwaniu archiwaliów zmierzyć się z jedną z jej tras, od Nowego Jorku do Los Angeles, stał się możliwy dzięki pomocy Jerzego S. Sity – poety, dramaturga i tłumacza sztuk Szekspira, reżysera Andrzeja Wajdy i naukowca Emila Orzechowskiego. Ich opinia o wyjątkowości osoby Heleny Modrzejewskiej/Modjeskiej w procesie kształtowania stosunków kulturalnych między obydwoma krajami była dla attaché kulturalnego amerykańskiej ambasady niepodważalna.

W 1990 roku jako stypendyści Programu Fulbrighta podróżowaliśmy po Stanach Zjednoczonych przez trzy miesiące, zbierając materiał do wystawy i książki poświęconej Modrzejewskiej. Mając zabezpieczenie finansowe, mogliśmy swobodnie planować wizyty w kolejnych miastach, w których sto lat wcześniej aktorka występowała ze swoimi zespołami. Był to jeszcze czas przed powszechnym Internetem, telefonem komórkowym; czas fiszkowych, papierowych katalogów. Dzięki znakomitemu merytorycznemu przygotowaniu Emila, a także intuicji, dość szybko trafialiśmy na kolekcje z ikonografią Modrzejewskiej. Oczywiście grube dzieło, *opus magnum* Marion Moore Coleman *Fair Rosalind. The American Career of Helena Modjeska* z 1969 roku było dla nas przewodnikiem. Przejechaliśmy z Greyhoundem parę tysięcy kilometrów odwiedzając biblioteki, muzea, instytuty, prywatne kolekcje. Zebraliśmy olbrzymią ilość materiałów tekstowych i ikonograficznych. Opis kserowanej dokumentacji wypełniał nam każdy wieczór, w ten sposób panowaliśmy nad masą papieru zwożoną codziennie do hoteli. Amerykańska podróż pokazała też inne strony charakteru Emila Orzechowskiego. Dzięki wyjątkowej organizacji i dyscyplinie pracy było możliwe przejechanie tak wielkiej trasy z równoczesnym prowadzeniem szczegółowych kwerend, aktualizacją zaplanowanych tras, poszukiwaniem dobrych hoteli, zdrowego jedzenia oraz udziału w wielu towarzyskich spotkaniach. Emil okazał się mistrzem organizacji pracy, pomimo największego od 40 lat strajku Greyhounda, który zastał nas w Kalifornii po miesiącu podróży.

Wykorzystując archiwalia zebrane w Stanach Zjednoczonych oraz materiały wypożyczone w polskich i angielskich instytucjach, przygotowałam w 1991 roku monograficzną wystawę „Helena Modrzejewska/Modjeska”. Niestety do dyspozycji miałam tylko różnej jakości ksera zdjęć, programów, plakatów czy artykułów. Stąd ważne było znalezienie formy, która uniosłaby dobrą treść, ale słabej jakości papier. Ostatecznie wystawa, podzielona na trzy części o tytułach: *Europa, Ameryka, Arden*, wypełniła parter i piętra budynku Starego Teatru. W części europejskiej duże zdjęcia przedstawiające fasady budynków teatralnych stanowiły naturalną scenografię dla obszernej dokumentacji artystycznego życia aktorki. W *Ameryce* tę

rolę spełniał olbrzymi obraz wagonu kolejowego firmy Wagner, który był salonem Modrzejewskiej podczas wielotygodniowych podróży. Jego wnętrze wypełniały archiwalia z kolejnych *tournées*. *Arden*, jej posiadłość w Kalifornii, oznaczał dom artystki i zawierał dokumentację prywatnego życia. W katalogu do wystawy Emil Orzechowski zamieścił krótki artykuł *Madame Modjeska Countess Bozenta*, w którym wymienił zbiory odkryte w amerykańskich kolekcjach podczas naszej studyjnej podróży. Słownikowy spis był wstępem do obszernych publikacji wydanych przez Profesora w następnych latach, w tym opatrzonych krytycznym komentarzem listów, wywiadów i artykułów aktorki.

Do Heleny Modrzejewskiej powracaliśmy wielokrotnie, snując różne plany wokół jej osoby: napisania filmowego scenariusza, realizacji międzynarodowego preformatywnego zdarzenia z Modrzejewską w roli głównej jako aktorki, reżyserki, dyrektorki teatru, celebrytki i estetyki kształtującej opinię publiczną. Były też plany utworzenia Muzeum Heleny Modrzejewskiej w domu przez nią zbudowanym w Krakowie. Dobrze, że Emil Orzechowski spotkał Helenę Modrzejewską. Poświęcił wiele czasu przedstawieniu jej wyjątkowych talentów, ciągłej pracy i myśleniu o wspólnym dobru społecznym oraz narodowym. Czas, by wspomóc działania Profesora, by Modrzejewska znalazła w mainstreamie stałe, wysoko pozycjonowane miejsce.

22 lutego 2024 roku

Anna Cichosz, Krzysztof Indyk, Katarzyna Kopec, Piotr Mączka

Wrzesień 1997. Dzięki inicjatywie i przychylności Profesora Emila Orzechowskiego rozpoczęliśmy czteroletnie studia zarządzanie kulturą (*Kulturmanagement*) na niemieckiej Fachhochschule Zittau/Görlitz pod honorowym patronatem UNESCO. Warto podkreślić, że uczelnia w tamtym okresie realizowała głównie kształcenie na kierunkach technicznych, stąd otwarcie nowego, interdyscyplinarnego kierunku zarządzanie kulturą było ważnym elementem jej rozwoju.

Formuła studiów była na ten czas niezwykle pionierska – studia realizowane były we współpracy z Uniwersytetem Jagiellońskim i kończyły się dla nas podwójnym polskim i niemieckim dyplomem. Program stacjonarny realizowany był w Niemczech, gdzie odbywały się zajęcia. Międzynarodowy skład kameralnej, około trzydziestoosobowej grupy, złożonej ze studentów z Niemiec oraz z Europy Środkowo-Wschodniej (Polska, Węgry, Czechy, Łotwa), był ciekawym pomysłem antycypującym programy w zakresie mobilności studenckiej realizowane w okresie po wejściu Polski do Unii Europejskiej. Mieszkaliśmy w zielonej scenerii, w domu gościnnym położonym obok historycznego zamku Klingewalde, w którym odbywała się część naszych zajęć.

Pomysłodawca i wizjoner kierunku, prof. Matthias Theodor Vogt (teatrológ, muzykolog, menedżer kultury, wiolonczelista), zaprojektował studia w formule dualnej (gdzie liczyły się zarówno wiedza teoretyczna, jak i praktyki) odbywające się w podziale na trymestry. Trymestry umożliwiały podjęcie intensywnej nauki zamiennie z okresami zanurzenia w świecie praktyki zarządzania kulturą. Zadanie nie było łatwe – w krótkim czasie realizowaliśmy przedmioty zaplanowane zwykle na tradycyjnie trwający semestr lub dwa. Jednak dzięki temu mieliśmy możliwość poznać wybitnych specjalistów, menedżerów kultury, artystów czy badaczy z całej Europy: prof. Petera Bendixena (ekonomistę kultury), prof. Andreasa Spirę (filologa klasycznego), prof. Matthiasa Munkwitza (ekonomistę, perkusistę), Vincenta Piota (artystę muzyka), prof. Dietera Bingena (wieloletniego dyrektora Niemieckiego Instytutu Spraw Polskich), prof. Eckeharda Binasa (historyka kultury). Profesor Emil Orzechowski również był gościem i wykładowcą naszych zajęć, ogromnym wsparciem i inspiracją.

Praktyki odbywaliśmy przy realizacji różnorodnych projektów w wybranych organizacjach w różnych krajach, również poza Niemcami, a ubieganie się o możliwość odbycia praktyki było jedną z ważniejszych lekcji przedsiębiorczości. Pracowaliśmy m.in. w podmiotach sektora kultury i mediów (teatry w Görlitz i Moguncji, Fundacja dla Kultury przy realizacji programu „©Poland 2000” podczas Międzynarodowych Targów Książki we Frankfurcie nad Menem, rozgłośnia radiowa Radio RAK),

w instytucjach publicznych (np. Ministerstwo Landu Brandenburgii w Poczdamie, Niemiecki Instytut Spraw Polskich w Darmstadt), w organizacjach pozarządowych (Loch Arthur Camphill Community w Szkocji), w przedsiębiorstwach prywatnych (Dresdner Bank, Adam Opel AG Rüsselsheim, VW AG Wolfsburg, HypoVereinsbank Wiesbaden, Dr. Dr. Heissmann GmbH Wiesbaden). W ramach praktyk pracowaliśmy ponadto nad tłumaczeniem i wydaniem (wraz z pozyskaniem licencji oraz wsparcia finansowego) w języku polskim podręcznika prof. Petera Bendixena *Wprowadzenie do ekonomiki kultury i sztuki* oraz przygotowaliśmy szkołę zimową dla studentów zarządzania kulturą z Fachhochschule Zittau/Görlitz na Uniwersytecie Jagiellońskim.

Studia były naszym oknem na świat w erze przederasmusowej. Jako czteroosobowa grupa polskich studentów uczyliśmy się zarządzania w kulturze, doświadczając kultury i sztuki na co dzień poprzez udział w koncertach, wspólne muzykowanie oraz naukę. Przez liczne podróże i udział w niezwykłych wydarzeniach artystycznych np. w drezdeńskiej Semperoper, włoskiej Arena di Verona, wystawie „documenta” w Kassel tworzyliśmy niezwykle zgraną grupę, skupioną na odkrywaniu przyjemności ze wspólnego studiowania i doświadczania kultury.

To wszystko dzięki Profesorowi Emilowi Orzechowskiemu, któremu na zawsze pozostaniemy wdzięczni za otwarcie przed nami drzwi do wzięcia udziału w tak niezwykłej przygodzie. Profesor w naszych oczach jest wizjonerem, osobą otwartą na różne doświadczenia, traktującą z ogromną ufnością i wiarą swoich studentów, do których i my z dumą się zaliczamy.

Profesor Emil Orzechowski w ogrodzie kultury

Ewa Urszula Stepan

Inspiracja to obfite ziarno, a inspirator, to ten, co sieje. To jednocześnie wizjoner i ogrodnik. Takim ziarnem bywa czasem jakieś zdanie, pomysł, rozmowa, ale też postawa czy same działania inspiratora. Ziarna kiełkują w różnych warunkach, a pielęgnowane z uwagą, pod opieką ogrodnika mogą mieć znaczący, a nawet decydujący wpływ na życie dorosłej rośliny. Profesor Emil Orzechowski jest takim inspiratorem i wizjonerem, troskliwym ogrodnikiem w ogrodzie kultury.

W 1980 roku powiedziałam Emilowi, bo tak zwracaliśmy się do wówczas docenta prowadzącego zajęcia, że wybieram się na wakacje do Londynu i chciałabym odnaleźć tam aktorów znanych w Polsce przed drugą wojną światową. Zasugerował mi wtedy, bym zajęła się emigracyjnym teatrem dramatycznym w Londynie i odnalazła tam prof. Tymona Terleckiego. Podczas dwóch miesięcy wakacji odkryłam, nieznaną wtedy w Polsce, świat teatru emigracyjnego i jego ludzi, których nazwiska figurowały w *Czarnej księdze cenzury PRL*. Do Krakowa przywiozłam walizkę materiałów, ale wiedziałam, że aby dokończyć badania i napisać pracę magisterską, muszę ponownie pojechać do Londynu. W międzyczasie odnaleziony tam prof. Terlecki wystarał się o skromne stypendium dla mnie i w listopadzie 1981 roku na jego zaproszenie znalazłam się znów w Londynie. Stan wojenny, 13 grudnia odciął kontakty z Krajem i wprowadził sytuację „niebytu”. Emil był wówczas w USA i stamtąd korespondencyjnie wspierał mnie psychicznie i praktycznie merytorycznymi radami w procesie pisania pracy magisterskiej na temat historii teatru polskiego w Wielkiej Brytanii 1946–1980, którą obroniłam w 1984 roku. W międzyczasie założyłam w Londynie rodzinę, dalej zajmowałam się teatrem emigracyjnym, m.in. tworząc archiwum Związku Artystów Scen Polskich za Granicą. Publikowałam artykuły w Polsce i w Londynie, realizowałam projekty w dziedzinie promocji polskiej kultury i pisałam recenzje ze spektakli w teatrach londyńskich dla polskiej sekcji radia BBC. Nie miałam wówczas kontaktu z Profesorem, więc podczas naszego spotkania po kilku latach byłam miło zaskoczona, że Emil wiedział o moich poczynaniach i czasem słuchał moich audycji.

W 1995 roku dostałam pracę w Przedstawicielstwie Komisji Europejskiej w Warszawie. W tym czasie Profesor Emil Orzechowski projektował i jednocześnie uprawiał kolejny ogród, tworząc nowe odmiany komunikacji społecznej i zarządzania kulturą. Siał kolejne ziarna pomysłów i kształcił kadry, m.in. także dla Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego. Dużą radość sprawiała mi współpraca z wychowanekami Profesora, podobnie jak kolejne spotkania z Emilem w Krakowie, kiedy

z pasją opowiadał o projektach naukowych i działaniach związanych z Fundacją Wspierania Badań nad Życiem i Twórczością Heleny Modrzejewskiej.

Od dziesięciu lat znów mieszkam w Londynie. Powróciłam do tematu teatru emigracyjnego i przedstawiłam Emilowi pomysł książki o teatrze Związku Artystów Scen Polskich za Granicą po roku 1980, w kontekście wspomnień Ireny Delmar-Czarneckiej, wieloletniej prezes ZASP-u za Granicą i dyrektor tego teatru. Profesor poparł pomysł, wspierał moje działania i napisał recenzję do wydawcy, czyli Instytutu Teatralnego im. Zbigniewa Raszewskiego w Warszawie. Można by powiedzieć, że ziarno zasiane przed laty po czterdziestu latach znów zaowocowało, tym razem książką. Jednak ta książka, to tylko jesienny, pożółkły liść, bo przecież archiwum teatru i ZASP-u za Granicą i wiele publikacji o teatrze emigracyjnym miały swoje źródło w rozmowie studentki z wówczas dr. Emilem Orzechowskim. Jedno z naszych spotkań w Salonie Heleny Modrzejewskiej w Krakowie było kolejną inspiracją, tym razem do przyjrzenia się roli męża artystki, Karola Chłapowskiego w jej dokonaniach oraz w ich wspólnym towarzyskim sukcesie na salonach londyńskich. Nowe ziarno zostało zasiane. Miałam wyjątkowe szczęście znaleźć się w tym ogrodzie pomysłów i działań Profesora.

Drogi Emilu, serdecznie gratuluję wszystkich osiągnięć, niezwykle bogatego dorobku naukowego i edukacyjnego, olbrzymiego wkładu w pielęgnowanie kultury, w rozwój myśli o komunikacji społecznej i promocji kultury. Dziękuję za działania, które stały się przykładem i kierunkiem dla mnie i wielu Twoich studentów.

Życzę wielu dalszych sukcesów.

Aleksandra Kuczara

W małym saloniku przy ulicy Siennej, w sercu Krakowa mieści się kieszonkowe muzeum poświęcone Helenie Modrzejewskiej. Przez kilka lat miałam przyjemność pracować tam z prof. dr. hab. Emilem Orzechowskim oraz dr hab. Alicją Kędziorą. Razem staraliśmy się przybliżyć mieszkańcom Krakowa i nie tylko postaci artystki. Sięgaliśmy po najróżniejsze formy, aby zaciekawić zwiedzających.

Profesor Orzechowski miał lat niemalże tyle, ile ja i Ala razem, jednak duchem to on zawsze był najmłodszy w tym zespole. Jego ciekawość świata sprawiały, że praca z nim bywała prawdziwą przygodą. Jak śpiewał Jeremi Przybora: „już szron na głowie, (...) a w sercu ciągle maj”.

Pewnego dnia, planując zbliżające się wydarzenia muzealne, zastanawiałam się, jak zainteresować naszych najmłodszych gości. To właśnie wtedy Profesor Orzechowski, z charakterystyczną dla siebie swobodą, zaproponował, abym przebrała się za Helenę Modrzejewską (wszystkie suknie w salonie są replikami teatralnych kostiumów, a nie autentycznymi strojami, które nosiła sama Modrzejewska).

Postanowiłam wcielić pomysł w życie. Kiedy więc nadeszła grupa dzieci w wieku 6–9 lat, przywitałam je przebrana za gwiazdę dwóch kontynentów. Dzieciaki oniemiały.

Śmiało można powiedzieć, że za sprawą Profesora Orzechowskiego przy ulicy Siennej historia ożyła i wprowadziła w osłupienie kolejne pokolenie.

ARTYKUŁY

Wykonawczynie roli Edmei w *Mauprat* George Sand

Halina Waszkiel  <https://orcid.org/0000-0003-0302-6620>

Akademia Teatralna im. A. Zelwerowicza w Warszawie

e-mail: halinawaszkiel@poczta.onet.pl

ORYGINALNY ARTYKUŁ NAUKOWY

Źródła finansowania publikacji / Funding acknowledgements: brak źródeł

Polityka open access / OA policy: CC BY 4.0

Informacja o konflikcie interesów / Conflict of interest: brak konfliktu interesów

Sugerowane cytowanie artykułu: Waszkiel Halina (2024). Wykonawczynie roli Edmei w *Mauprat* George Sand. *Zarządzanie w Kulturze*, 25(1–2), 55–72.

Abstract

Performers of Edmea's Role of in *Mauprat* by George Sand

The present article is to be treated as a source article. It reports on subsequent stage productions of *Mauprat* – a George Sand's play staged in Warsaw theatres in the second half of the 19th century (with a short episode in the 20th century). The main female role, Edmea, was played by: Salomea Palińska (1856), Helena Modjeska (1869), Maria Deryng (1878) and Aldona Jasińska (1918). As the basis for source research Warsaw magazines: especially post-premiere articles were used. The research methodology is determined by the nature of the sources. The article includes a preserved theatrical handwritten copy (prompter) of the discussed play from the collection of the Lviv Library. Based on numerous press reviews (quoted abundantly), attempts were made to describe the nature of the performances and their reception by the audience and critics. Information (unfortunately sporadic) is included about such elements of performances as scenography and costumes. The most important direction within the research proposed in the article is an attempt to determine the specificity of the performance of subsequent actresses playing the role of Edmea. Knowledge about the 19th century theatre is still incomplete, and an attempt to extract an image of old performances from the preserved materials is at risk of fragmentation. In the case of *Mauprat* however, it is possible to capture a handful of important indicators that broaden the knowledge on reception of George Sand's plays on Polish stages, and on durability of the Romantic style in theatre, and finally on outstanding actresses and actors of those years.

Keywords: *Mauprat*, George Sand, Grand Theatre in Warsaw, theatre in the second half of the 19th century, Helena Modjeska

Wprowadzenie

Adaptacje powieści oraz utwory dramatyczne George Sand nie pojawiały się w repertuarach polskich teatrów XIX wieku zbyt często. *Dramat obcy w Polsce 1765–1965* odnotowuje osiem tytułów, z czego szerszym powodzeniem cieszyły się trzy. Komedię w czterech aktach *Margrabia de Villemer* (paryska premiera w 1864) wystawiono

w 1867 w Krakowie, w przekładzie Aleksandry Rakiewiczowej, a potem, w przekładzie Józefa Keniga, w Warszawie w 1871 oraz we Lwowie w 1872. Drugie dzieło, dramat historyczny w sześciu aktach *Mauprat* (premiera paryska w 1853) wystawiono najpierw w Warszawie (1856), a potem, w latach 1856–1895: w Krakowie (w 1867 pt. *Rodzina zbójców, czyli Mauprat*), Wilnie, Poznaniu, Płocku, Lublinie, Kielcach, Kaliszu i Łodzi. Przychylnością widzów cieszyła się też komedia w trzech aktach *Zamęcie Wiktoryny*, przetłumaczona przez Jana Chęcińskiego i wystawiona w Warszawie w roku 1871.

Helena Modrzejewska grała w dwóch polskich premierach według George Sand: Karolinę de Saint Geneise w *Margrabim de Villemer* (w Krakowie 1867 i 1868 oraz w Poznaniu 1868) oraz Edmeę w *Mauprat* (w Warszawie 1869 i 1870).

W niniejszym artykule skupimy uwagę na utworze *Mauprat* oraz na tym, jak zmieniał się odbiór tego przedstawienia w Warszawie pomiędzy prapremierą w roku 1856, gdy Edmeę grała Salomea Palińska, wznowieniem w roku 1869, gdy tę rolę objęła Helena Modrzejewska oraz kolejnym wznowieniem w 1878, z udziałem Marii Deryng.

Oryginalnie *Mauprat* to obszerna powieść historyczna opublikowana przez George Sand w 1837 roku. Akcja rozgrywa się w przeddzień rewolucji francuskiej i opowiada o młodzieńcu Bernardzie Mauprat, który dorastał w rodzinie zwyrodniałych okrutników, wielkich panów o feudalnej mentalności, powszechnie znienawidzonych i ściganych przez prawo. Dzięki miłości do kuzynki Edmei, kobiety zarówno pięknej, jak i mądrej, Bernard odmienia swój los i pokonuje odziedziczone złe skłonności. Na szerokim historycznym tle autorka snuje opowieść rodzinną i miłosną, ale zarazem przygląda się procesom edukacji i różnym teoriom życia społecznego. Czerpie z pism Jeana-Jacques'a Rousseau, a także nawiązuje do teorii wczesnego socjalizmu, reprezentowanego przez znanego jej osobiście Pierre'a Leroux.

Teatralną adaptację powieści przygotowała sama autorka. Premiera odbyła się 28 listopada 1853 roku w Théâtre de l'Odéon w Paryżu. Co ciekawe, ok. 1840–1842 powieść *Mauprat* została uznana przez Kościół katolicki za „zgubną” lekturę i umieszczona na Indeksie ksiąg zakazanych. W XX wieku pojawiły się we Francji adaptacje filmowe i telewizyjne¹. W Polsce do dzisiaj nie ukazał się żaden przekład tej powieści! Zachowały się dwa egzemplarze teatralne: jeden w Bibliotece Śląskiej w Katowicach (Biblioteka Teatru Lwowskiego, sygn. BTL 4169, rękopis, 1871, obsada lwowska z 1873), a drugi w Bibliotece im. Raczyńskich w Poznaniu (sygn. T-644).

¹ W kinie w 1926 roku jako film niemy pt. *Mauprat* w reżyserii Jeana Epsteina. W 1972 roku we Francji Jacques Trébouta wyreżyserował film telewizyjny *Mauprat*, z Jakiem Weberem, Karin Petersen i Henrim Virlojeux w rolach głównych. Za: [https://en.wikipedia.org/wiki/Mauprat_\(novel\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Mauprat_(novel)) [odczyt: 6.08.2024].

O samej sztuce wyrażano się różnie. W roku prapremiery zapewne mało kto znał powieść George Sand, mimo że sporo osób swobodnie czytało współczesną literaturę francuską. Trudno było zarówno recenzentom, jak i co bardziej wykształconym widzom oceniać stronę literacką dramatu. Ówczesne recenzje przede wszystkim skupiały się na omawianiu tekstu sztuki, drugoplanowo traktując grę aktorską czy oprawę plastyczną. W miarę upływu lat znajomość powieści George Sand poszerzyła się i przy kolejnych wznowieniach nieraz znajdujemy uwagi wynikające z porównywania adaptacji teatralnej z powieścią.

Wacław Szymanowski napisał po prapremierze o adaptacjach George Sand:

Znudzivszy się powieściami, zabrała się ona na gwałt do dramatów; każdego roku najmniej dwa takie utwory oddaje do teatrów francuskich (...). Ale czy terazniejsza i ilość odpowiada dawniejszej jak ości, w tym właśnie pytanie, i zdaje mi się, iż ono chyba na niekorzyść pani Sand rozwiązany być może. (...) *Mauprat* należy do dawniejszych pani Sand dramatów, przerobionym on jest z powieści tejże samej autorki, z tą tylko różnicą, iż powieść jest piękną i interesującą, dramat zaś daleko słabszym (Szymanowski 1856, nr 24: 1).

Przy okazji innej premiery według George Sand, komedii *Margrabia de Villemer* wspominano także o *Mauprat*. Recenzent „Gazety Warszawskiej”, zapewne Józef Kenig, generalnie przeciwstawił się adaptacjom. Pisał (uznając pisarkę za mężczyznę):

(...) nie jesteśmy w ogóle za przeróbkami powieści w dramata. Ten sam genialny Sand tego nas nauczył. *Mauprat* „powieść” jest jednym z najpiękniejszych, najbardziej całkowicie skończonych utworów tego pisarza. *Mauprat* „dramat” to najsmutniejsza klejonka postaci i myśli powystrzyganych z powieści, odartych ze wszystkiego co ich chwalebę, wdzięk i prawdę stanowiło, prawdziwa szopka rozlicznych figur, bez podstawy moralnej albo raczej logicznej, bo jej nie można było na scenę przenieść z powieści. *Mauprat* „dramat” jest estetycznie wstrętny, bo jest szkieletem *Mauprata* „powieści” [Kenig] 1871).

Przeróbka *Margrabiego de Villemer* wypadła lepiej, bo z powieści wykrojono komedię i pomógł w tym taki mistrz gatunku jak Aleksander Dumas syn.

Współczesna badaczka literatury francuskiej, Regina Bochenek-Franczakowa, porównując oryginalny tekst powieści z polską adaptacją, stwierdziła:

Porównanie przetłumaczonego tekstu z wersją oryginalną pokazuje, że tłumacz pozwolił sobie na pewne zmiany. Oprócz zmiany imion niektórych postaci (...) zauważamy, że podział dramatu, który w oryginale miał pięć aktów i sześć scen, staje się sztuką w sześciu aktach w wersji polskiej. Zmienia to strukturę dzieła. W oryginale podział w obrazach podyktowany był zmianą przestrzeni, a nie motywami fabuły. Tak więc pierwszy akt, choć zawiera dwa obrazy (...), stanowił jedność, jeśli chodzi o bohaterów i akcję. Podział na sześć aktów w polskiej adaptacji jest zatem słabo uzasadniony (Bochenek-Franczakowa 2016: 152–153).

Autorka zarazem zastrzega: „Nie sprawdzamy poziomu językowego tłumaczenia. Oprócz kilku komicznych wpadek, tekst polski dość wiernie odwzorowuje oryginał” (Bochenek-Franczakowa 2016: 152, przypis nr 6).

Jan Tomasz Seweryn Jasiński był tłumaczem i adaptatorem niezmordowanym i bardzo doświadczonego. Dostarczył Teatrom Warszawskim ponad dwieście trzydzieści utworów, przeważnie z literatury francuskiej. Wielokrotnie wyjeżdżał do Paryża i innych europejskich miast, by poznawać aktualny repertuar i kupować teksty sztuk szczególnie podobających się publiczności. Można domniemywać, że sztuka *Mauprat* zwróciła jego uwagę tak ze względu na nazwisko autorki, popularność powieści, jak również dobre przyjęcie scenicznej adaptacji w Paryżu w 1853 roku. Jasiński wiedział też, że Teatr Wielki dysponuje znakomitymi aktorami oraz warunkami scenograficzno-przestrzennymi, by wystawić ten romantyczny dramat w atrakcyjnym kształcie.

O dekoracjach wiemy niewiele. Wacław Szymanowski zaznaczył w recenzji: „Dyrekcja Teatrów zrobiła co tylko było w jej możliwości, żeby wartość dramatu podnieść w przedstawieniu. Możemy wszelką sprawiedliwość oddać wystawie, iż była świetna, niezczędzono ani na dekoracje, ani na ubiory” (Szymanowski 1856, nr 24: 3). Szkoda, że recenzent ograniczył się do tak lakonicznej uwagi. Wiadomo, że dekoracje do *Mauprat* stworzył wielki i wciąż aktywny mimo wieku (wówczas 66-letni) Antonio Sacchetti. Przygotował dwie dekoracje (Król-Kaczorowska 1967: 251), ale nie wiemy które. Z pewnością wewnątrz zamku Roche Mauprat, bo tam rozgrywają się najważniejsze akty sztuki: pierwszy oraz piąty i szósty. Co prawda na koniec to samo miejsce jest ruiną po pożarze, ale takie zmiany nie były zbyt trudne dla ówczesnego mistrza scenografii. Może drugą dekoracją była wieża Gazeau (akt drugi). Miejsca związane z zamkiem Sainte-Sévère, pokazujące głównie oranżerię i ogród (akt trzeci i czwarty), można było uzupełnić elementami z magazynu teatralnego.

Nie ma w recenzjach żadnych opisów scenografii i kostiumów ani nie istnieje żadna ikonografia, więc spróbujmy sobie wyobrazić, co Sacchetti wybudował i wymalował na scenie, opierając się na didaskaliach. Rękopiśmienny egzemplarz z Biblioteki Teatru Lwowskiego (Sand 1873) jest egzemplarzem suflerskim², a więc znajdujemy w nim różne ołówkowe przekreślenia i dopiski (np. o tym, z której kulisy wychodzi dana postać, kto stoi w głębi, a kto na przodzie sceny). Didaskalia szczegółowo informują o miejscach akcji. W przypadku zamku Roche Mauprat w akcie pierwszym (Sand 1873: 3, 3a, 4) opisany jest charakter budowli („architektura średniowieczna”), meble (m.in. stoły, „ławki kamienne”) i rekwizyty (trofea myśliwskie, zastawa stołowa). Zgodnie z romantycznym stylem scenie towarzyszą błyskawice i pioruny.

² W egzemplarzu numerowano jedynie strony *recto*, więc numerów jest w istocie dwa razy mniej niż stron. W dalszych opisach nienumerowane strony *verso* będą zaznaczała dopiskiem „a” (nieobecnym w egzemplarzu).

Didaskalia do aktu szóstego opisują zamek w ruinie. Oto fragment:

Roche Mauprat. Zwaliska. W miejscu wielkiej sali z Igo aktu, która była na drugim lub trzecim piętrze zamku. Pozostał tylko komin z lewej i niskie ściany wyszczerbione pożarem. Niektóre części porosłe bluszczem, na innych widać jeszcze ślady ognia; odrzwia w części ram od okien przez pożar zniszczone. W dali wolny przestwór i oko obejmuje rozległy obraz zwalisk, drugich i trzecich planów. (...) Wschód słońca” (Sand 1873: 171a, 172, 172a).

Możemy być niemal pewni, że obie scenografie pokazujące zamek Roche Mauprat przed pożarem i po nim Antonio Sacchetti uzupełnił o swoje popisowe dioramy w tle. W pierwszym akcie diorama dała efekt „błyskawic i piorunów”, a w akcie szóstym – „wschód słońca”. Średniowieczne zamki, czy to zachowane, czy w ruinie, stanowiły ulubiony sztafaż romantycznego pejzażu, wspaniale pokazywanego przez scenografów romantycznego teatru francuskiego, z Louistem Daguerre’em i Pierre’em Cicérim na czele. Sacchetti naśladował ten styl, ale nierzadko prześcigał francuskich mistrzów, na co zwracali uwagę teatromani podróżujący po Europie.

Spośród licznych postaci występujących w teatralnej wersji *Mauprat* najważniejsze są dwie: panna Edmée (spolszczona na Edmeę) oraz Bernard – kuzyni z różnych gałęzi rodu Mauprat. Tradycja teatralna sprawiła, że na trzecią najważniejszą postać wyrósł Jan Mauprat – demoniczne wcielenie zła, przywódca bandy, złożonej głównie z licznych braci. Edmea i jej ojciec reprezentują szlachetną i zasłużoną linię rodu Mauprat. Nie miejsce tu, by streszczać fabułę, ale trzeba podkreślić, że istotą dramatu jest walka o duszę Bernarda, który w dzieciństwie porwany przez Jana i deprawowany przez niego i stryjów, odnajduje w sobie dobro i szlachetność pod wpływem miłości do Edmei. To częsty motyw literatury popularnej (łącznie z przemianą Kmicica pod wpływem Oleńki). Proces „resocjalizacji” Bernarda nie jest prosty, a przed obojgiem protagonistów piętrzą się kolejne próby. George Sand potrafiła doskonale malować skomplikowane portrety kobiet zarówno wrażliwych, jak i energicznych, tkliwych i władczych. W sztuce nie wszystkie niuanse ocalały, ale i tak Edmea stała się ciekawym wyzwaniem dla najlepszych aktorek.

W jeszcze większym stopniu Bernard jest postacią skomplikowaną i w miarę akcji ulegającą znacznej przemianie. Potrzeba tu zarazem porywczej młodości, jak i dużego doświadczenia aktorskiego, by nie szarżować, a jednak pokazać skłębione namiętności oraz impulsywną naturę bohatera. Z pewnością, swoim zwyczajem, Jan Tomasz Seweryn Jasiński, przystępując do żmudnego przekładu obszernej sztuki, wziął pod uwagę świetne siły aktorskie teatru warszawskiego. Zawsze tak czynił, znając na wylot możliwości (i słabości) zespołu. Większość recenzentów z roku 1856 i lat następnych zgodnie podkreślała wysoką jakość gry aktorskiej, przy zastrzeżeniach wobec tekstu sztuki.

Prapremiera 1856. Salomea Palińska

Prapremiera *Mauprat* odbyła się w Teatrze Wielkim 19 kwietnia 1856 roku. Przedstawienie odniosło sukces. Zagrano je jeszcze dziewięć razy w tymże roku oraz siedem razy w latach 1858–1861. Następnie odświeżono je w roku 1864 i 1865 (zagrano trzy razy)³. Do wznowienia doszło w roku 1869, o czym będzie mowa dalej.

Recenzji pojawiło się niewiele, ale niezawodny „Kurier Warszawski” zareagował natychmiast:

Nowy dramat z francuskiego tłumaczony P. George Sand, p.n. *Mauprat*, publiczność zapelniająca wszystkie miejsca w Teatrze Wielkim przyjęła wczoraj z wielkim zadowoleniem. Wybaczcie szanowni czytelnicy, że treści tego dzieła, jako zbyt rozległej na nasze szczupłe kolumny umieścić nie możemy, ale raczcie przyjąć zapewnienie, iż utwór ten, znanego w całej Europie autora czy też autorki, jest nadzwyczaj interesujący, pełen efektu i szczęśliwych sytuacji dramatycznych; co mu rokuje długie powodzenie na scenie naszej. Co do gry artystów sądzimy, że najwybredniejszy zoil mało by znalazł do zarzucenia. Panna Palińska rolę Edmea [sic!] oddała z właściwym sobie talentem. Pan Komorowski w charakterze Bernarda Mauprat rozwinął wszystkie zasoby sztuki dramatycznej; był tam niepospolity ogień, czucie i energia; słowem, rola ta była przedstawiona doskonale. Jan Mauprat, najohydniejszy wyrodek z ohydnej rodziny, potwór żyjący żądzą zemsty, jakże po mistrzowsku oddany był przez p. Królikowskiego! Po ukończeniu przywołani zostali: Panna Palińska i Pan Komorowski po 5-kroć, PP. Królikowski 3-kroć, Rychter, Stolpe, Chomanowski, Chęciński po 2-kroć oraz Bodurkiewicz i Buliński („Kurier Warszawski” 1856: 528).

Warto dodać, że rolę Antoniego Mauprat zagrał Stanisław Bogusławski, którego kariera aktorska zbliżała się do końca (debiutował w 1833). Ostatni raz wyjdzie on na scenę w roku 1860 (Waszkiel 2010: 476).

Spośród licznej obsady prapremierowego przedstawienia koniecznie trzeba podkreślić rolę Jana Królikowskiego jako Jana Muprat, aktor będzie ją bowiem kreował przez długie lata, u boku zmieniających się partnerek i partnerów. Jeśli wierzyć recenzjom, niewiele modyfikował swą grę i zawsze zachwycał widzów grozą zbudowanej przez siebie postaci. Wacław Szymanowski napisał o nim po premierze:

Pan Królikowski w roli Jana Mauprat'a przetworzył się do niepoznania. Sama jego fizjonomia przy wejściu na scenę przeraża już. Z twarzy jego i z mowy widać zakamieniałego zbrodniarza, dla którego zło jest jedynym celem życia, do którego serca żaden dobry instynkt nie zakolała nigdy. (...) Pan Królikowski wzbudza odrazę, przestrasza, kobiety mdleją prawie na jego widok,

³ *Mauprat* grano: 1856 – 19 IV, 20 IV, 22 IV, 6 V, 13 V, 29 V, 21 VI, 5 VII, 5 VIII, 30 VIII; 1858 – 13 IV, 8 V, 19 XI; 1859 – 12 VII, 29 X; 1860 – 1 IX; 1861 – 22 I; 1864 – 10 IX; 1865 – 21 I, 11 II (Świąlicka 1968; Secomska 1971).

zrobił to co tylko było możebnem, wypełnił żądania autorki aż do ostatniego kresu, był to Jan Mauprat taki właśnie, jakim go sobie wystawiać można (Szymanowski 1856, nr 24: 3).

Obsadzenie roli Edmei było oczywiste – objęła ją pierwsza aktorka tych lat: Salomea Palińska. Jej nauczycielką była najwybitniejsza polska aktorka przed Modrzejewską: Leontyna Halpertowa, która opuściła scenę w roku 1851. Palińska w chwili premiery *Mauprat* miała 25 lat i była od ponad roku najjaśniejszą gwiazdą kobiecego zespołu Teatrów Warszawskich. O jej roli szerzej wypowiedział się Wacław Szymanowski:

W grze panny Palińskiej, która przedstawiła rolę Edmei, widniały trzy ważne przymioty: zapał, dokładne pojęcie roli i uczucie czasami tak silne, że go artystka w danym razie mitygować nie potrafi. Wszystkie miejsca, w których rola nastrajała się na wyższy ton i potrzebowała ognistego a silnego wypowiedzenia, artystka oddała bardzo dobrze, to jest tam, gdzie nie potrzeba wychodzić spoza granic zwyczajnego życia; gdzie, że tak powiem, mina podpalona a wybuch jeszcze nie nastąpił, panna Palińska błądzi dosyć często. (...) Rola Edmei sama przez się przesadzona, co powinno być przez dobrą grę pokrytą w części, a możemy tego wymagać od artystki z prawdziwym talentem i pojęciem scenicznym. Panna Palińska posiada niezaprzeczenie te dwa przymioty. (...) W ogóle tam gdzie potrzeba ognia, zapału, uczucia namiętnego, artystka triumfująco wychodzi z trudności, tam gdzie potrzeba powagi, spokoju, godności, artystka nie umiejąc się powstrzymać, zbyt wiele nadrabia deklamacją. Ale panna Palińska widocznie zamiłowana w sztuce, czyni dla niej poświęcenie z tego, czego rzadko przyzwalają pozbawiać się artystki (zwłaszcza u nas), to jest ze staranności około dobrego wyglądu na scenie. Jeżeli twarz panny Palińskiej ma wyrażać cierpienie albo rozpacz, ona nie studiuje czy jej cierpienie albo rozpacz do twarzy, wdzięk poświęca dla prawdy, wielka, bardzo wielka to zaleta. A przy tym organ [głos – H.W.] przyjemny, wielka wyrażność mowy i dobitność w wymawianiu wyrazów, są niepospolitymi przymiotami, w których panna Palińska celuje (Szymanowski 1856, nr 25: 1–2).

Pamięć o Palińskiej w roli Edmei trwała długo. Recenzent „Kurierza Codziennego” w roku 1878 (czyli po 22 latach od prapremiery), gdy Edmeę zagrała Maria Deryng, napisał:

(...) lubo gra p. Deryng była piękną i wykończoną, to jednak sama postać Edmei, jako bohaterki dramatu, zbladła znacznie i mniej efektownie wydała się tym, którzy pamiętają jeszcze jak nieboszczka Palińska pracowała usilnie, ażeby z tej postaci nie zetrzeć owej właśnie barwy silniejszej (*Teatr. Wznowienie...* 1878: 1).

22 marca 1858 roku wydarzyła się tragedia: zmarł Józef Komorowski, zaledwie 40-letni gwiazdor Teatrów Warszawskich, pierwszy amant, dotychczasowy odtwórca roli Bernarda Mauprat. Powtórzyła się smutna historia z roku 1837, kiedy to nagle zmarł Wojciech Piasecki, nie tylko pierwszy amant, ale też prawdziwy ulubieniec

warszawskiej widowni. Piasecki był scenicznym partnerem Leontyny Halpertowej, która do śmierci wspominała go jako najlepszego i niezastąpionego mistrza w owym *emploi*. Role Piaseckiego przejął 19-letni wówczas Józef Komorowski, który – choć bardzo uzdolniony i mający doskonałe warunki – długo musiał pracować, by go doceniono i przestano porównywać z wielkim poprzednikiem. Teraz sytuacja się powtórzyła – po nagłej śmierci Komorowskiego szukano następcy, ale nie znaleziono. Przez lata brakowało w Warszawie prawdziwie wybitnego „pierwszego kochanka”. W roku 1858 rolę Bernarda Mauprat objął sprowadzony z Lublina uczeń Jasińskiego, Anastazy Trapszo (26 lat). Był to jego warszawski debiut – udany, gdyż aktora zaangażowano. Trapszę chwalono, ale ubolewano nad jego zbyt słabym głosem ([Kenig] 1858: 1–3). Szybko rozwinął swój talent. Józef Kotarbiński napisał o nim po latach: „aktor bardzo lubiany w kołach młodzieży, pełen talentu, o pięknych warunkach i szlachetnej postawie, wyrazistej twarzy, giętkim basowym głosem” (Kotarbiński 1925: 90).

Wznowienie 1869. Helena Modrzejewska

Z okazji planowanego przyjazdu Heleny Modrzejewskiej do Warszawy układano repertuar i uwzględniono w nim *Mauprat*. Stały angaż aktorka otrzymała 13 września 1869 roku, a już 24 września wystąpiła w Teatrze Wielkim w roli Edmei. Do końca marca 1870 roku zagrano *Mauprat* łącznie dziewięć razy⁴.

Układając repertuar, Jan Chęciński (w porozumieniu z Aleksandrem Przeddzieckim) najpierw planował dla Heleny Modrzejewskiej rolę w innej sztuce George Sand: *Margrabia de Villemer*, ale zmienił tę propozycję na rolę Edmei w *Mauprat* (Got, Szczublewski 1965, t. 1: 91; list Aleksandra Przeddzieckiego do Heleny Modrzejewskiej z 24 czerwca 1868 roku). Ostatecznie Chęciński zaproponował Modrzejewskiej role w obu sztukach (Got, Szczublewski 1965, t. 1: 95; list Jana Chęcińskiego do Heleny Modrzejewskiej z 5 lipca 1868 roku).

Ciekawe, że Modrzejewska nie chciała grać Edmei. Napisała do Chęcińskiego:

Jeszcze raz zanoszę suplikę, byśmy *Mauprata* wyrzucili. Nie bardzo chętnie wzięłam się do uczenia roli Edmei – sztuka sama już tak stara, że trzeba będzie nadludzkich wysiłków, by się moja rola wydała, zwłaszcza obok znakomitej gry pana Królikowskiego. Wyznam Panu, że się lękam tej roli, choćby tylko dlatego, że sztuka tak bardzo ograna, nie ma w niej zapewne jednej sytuacji, której by publiczność naprzód nie zgadywała, jednego ważniejszego dialogu, którego by prawie na pamięć nie umiała (Got, Szczublewski 1965, t. 1: 100; list Heleny Modrzejewskiej do Jana Chęcińskiego z ok. 1 września 1868 roku).

⁴ Zagrano: 1869 – 24 XI, 1 XII, 10 XII, 15 XII; 1870 – 8 I, 28 I, 25 II, 1 III, 22 III (Secomska 1971).

Stwierdzenie, że sztuka jest „tak bardzo ograna” i wszyscy ją znają niemal na pamięć, nie jest prawdziwe. Minęło cztery i pół roku od ostatniego pokazu *Mauprat* w Warszawie (11 lutego 1865 roku), a tak naprawdę lat ponad osiem (licząc od pokazu 22 stycznia 1861 roku), zważywszy, że na przełomie lat 1864/1865 przedstawienia były tylko trzy. Modrzejewska obawiała się konkurencji Jana Królikowskiego jako Jana Mauprat, bo o tej roli krążyły legendy i można było się spodziewać, że słynny aktor, w dodatku ulubieniec Warszawy, przyćmi występ Modrzejewskiej. Niemniej ważniejsza zawsze była konkurencja między różnymi odtwórcami tej samej roli, a więc prawdziwym zagrożeniem dla Modrzejewskiej mogła być pamięć nie o Królikowskim w roli Jana, ale o Palińskiej w roli Edmei – lecz o tym nie ma wzmianki. Nieprawdą jest też, że sztuka była „tak stara”, skoro jej polska prapremiera miała miejsce w roku 1856, a np. tak lubiana przez Modrzejewską *Adrianna Lecouvreur* – w roku 1851. W tym przypadku „starość” jest dyskusyjna.

Ostatecznie Modrzejewska zagrała Edmeę, a Aleksander Przeddziecki pogratulował jej sukcesu w liście:

Prosiłem onegdaj pana Barańskiego, aby powinszował Pani w moim imieniu kreacji roli Edmei. Jakkolwiek nie lubię tego mełodramatu [podkr. Przeddzieckiego], rola Edmei wynagrodziła mi nieprzyjemne wrażenie z całości. Muszę dodać, że panie podziwiały gustowne tualety Edmei, podwyższające jeszcze blask powierzchowności (Got, Szczublewski 1965, t. 1: 139; list Aleksandra Przeddzieckiego do Heleny Modrzejewskiej z 26 listopada 1869 roku).

Modrzejewska szybko odpowiedziała liścikiem do protektora: „Serdecznie dziękuję za kilka słów o Edmei – nagrodziły mi one smutne wrażenie, jakie sama o sobie z tej roli wyniosłam” (Got, Szczublewski 1965, t. 1: 140; list Heleny Modrzejewskiej do Aleksandra Przeddzieckiego z 26 listopada 1869 roku). Najwyraźniej nie była zadowolona.

Zaskakuje uwaga Przeddzieckiego o „gustownych tualetach”, z jednej strony wiadomo bowiem, że Modrzejewska miała wspaniały gust jeśli chodzi o kostiumy, czy o stroje własne, i szybko stała się nieomal wyrocznią mody, jednak z drugiej – sztuka *Mauprat* nie daje zbyt dobrych okazji do imponowania strojami. Wiadomo, że akcja dzieje się najpierw w roku 1775, po czym między aktem czwartym i piątym mija „kilka lat”. Jedynie w didaskaliach na początku pierwszego aktu znajdujemy informację o kobiecym stroju: „Edmea w ubiorze amazonki z czasów Ludwika XVI” (Sand 1873: 36). W akcie drugim strój jest ten sam, choć „zmoczony i w nieładzie”. W akcie trzecim Edmea pojawia się w stroju domowym (zajęta szyciem), w czwartym – spacerowym, gdy przechadza się po ogrodach własnego zamku, w piątym i szóstym – wizytowym, gdy powozem podróżuje z ojcem do sąsiadów. Ciekawe informacje świadczące o nowoczesnym, preromantycznym guście Edmei przynosi jej rozmowa z towarzyszką na temat uczesania Bernarda. Panna Leblanc wspomina o tym, że Bernard nie pozwolił sobie pudrować włosów, na to Edmea:

EDMEA: Pojmuję jego wstręt do dziwacznej mody i mniemam, że mu daleko piękniej z jego długim włosiem.

LEBLANC: Podług mnie, szkaradnie wygląda z tą grzywą.

EDMEA: Och, nie znasz się! (Sand 1873: 74a–75)

Nie ma w sztuce żadnych rautów czy bali, na których aktorki popisowałyby się kostiumami. Uzasadniona byłaby stylizacja na francuski XVIII wiek, ale nikt nigdzie ani słowem nie wspomniał, by pokuszono się o tego rodzaju koloryt lokalny. Zauroczony Modrzejewską Przeddziecki zapewne chciał skomplementować artystkę, ale pośrednio ujawnił coś jeszcze. Najwyraźniej, opracowując rolę Edmei, pani Helena postawiła na wygląd i urodę, połączone z poczuciem godności damy z towarzystwa. Te atuty zawsze będą jej mocną stroną.

Popremierowe recenzje zaskakują lakonicznością. Wygląda na to, że tym razem Modrzejewska nie zachwyciła, choć się podobała. Część winy składano na tekst dramatu, z czego wynikało, że aktorka wygrała to, co się dało. Zgodnie z jej przewidywaniami entuzjastycznie oklaskiwano Królikowskiego. Nieoczekiwanie największą uwagę krytyków zwrócił nowicjusz – partner Modrzejewskiej w roli Bernarda, 21-letni Stanisław Wardzyński. Była to jego druga „rola wstępna”, więc każdy z krytyków baczenie go obserwował, by wydać opinię o młodym kandydacie do zespołu.

Wacław Szymanowski w „Tygodniku Ilustrowanym” (Szymanowski 1869: 283) sugerował nawet, że sztuka *Mauprat* pojawiła się w repertuarze dlatego, że Wardzyński wybrał ją na swój drugi debiut. W świetle wcześniejszej, cytowanej korespondencji Modrzejewskiej z Chęcińskim i Przeddzieckim widać, że było inaczej. Można też podejrzewać, że Jan Chęciński uparcie optował za wystawieniem dramy George Sand, bo po prostu tę sztukę lubił i sam stworzył w niej bardzo udaną rolę 60-letniego, poczciwego Parience. Grał ją zarówno na prapremierze w 1856 roku, jak i potem cały czas. Wymieniano go w recenzjach, a nawet krytyk X. w „Tygodniku Mód” wypowiedział się nieco szerzej:

Przy głównym zwróceniu uwagi na grę debiutanta, p. Modrzejewskiej i Królikowskiego, niepostrzeżenie przeszła gra p. Chęcińskiego w roli starego wieśniaka Parience, a jednak była to gra, rzec można, wzorowa, szlachetna, równa, artystycznie pojęta i przedziwnie wygłoszona (X. 1869: 8).

Krytycy piszący zaraz po premierze mieli zróżnicowane sądy o Wardzyńskim. Zazwyczaj wykazywali życzliwość, ale też zgłaszali zastrzeżenia. W „Kurierze Warszawskim” napisano:

W roli Bernarda miał debiutant kilka szczęśliwych chwil (scena z Edmeą przed wyjazdem do Ameryki, lekcja w akcie 3-m itp.), w całości jednak zapął nieumiarkowany właściwie nie

dozwolił mu cieniować subtelnych odcieni uczuć i wrażeń, na czym głównie przedstawienie tej postaci zależy (Ł 1869: 3).

Najostrzej wypowiedział się Fryderyk Henryk Lewestam:

Nie robieramy (...) gry p. Wardzyńskiego w roli Bernarda Mauprat, licząc, że po niefortunnych jego wystąpieniach w tej sztuce i w *Zbójcach*, na jakie lat parę weźmie rozbrat z tragedią, (...) licząc zarazem, że i reżyseria nie uprze się na barki zbyt młode wkładać ciężar, któremu jeszcze tak prędko nie dorosną (jak to podobno teraz znowu zamierza z Szekspirowską tragedią *Romeo i Julia*), – jakkolwiek aż nadto dobrze pojmuję, że niedostatek owych bohaterkich, tragicznych kochanków może być jej niekiedy nader dotkliwym. Idzie tylko o to, żeby umiejętnie rozdzielić podobne role pomiędzy dwóch dotychczasowych przedstawicieli tego rodzaju na naszej scenie, pomiędzy pp. Świeszewskiego i Tatarkiewicza; w roli Bernarda np. pierwszy z nich, który wyuczył się jej jednocześnie z p. Wardzyńskim, nieskończenie był wyższym od tego ostatniego, nawet nie dał się przezeń wyprzedzić pod względem młodzieńczego zapału i wywołał na widzach prawdziwie głębokie wrażenie (F.H.L. 1869: 402).

Przystojny, ale wówczas już 42-letni Władysław Świeszewski zagrał Bernarda 26 listopada i 1 grudnia 1869 roku, ale najwyraźniej pani Helenie bardziej odpowiadał Stanisław Wardzyński, skoro to jednak on zagrał Romea u jej boku podczas warszawskiej premiery *Romea i Julii* 12 stycznia 1870 roku.

Wróćmy do opinii o Edmei. Surowy Lewestam poświęcił jej wyjątkowo dużo uwagi:

Pani Modrzejewska (...) w roli Edmei Mauprat, w dramacie tegoż nazwiska, była potężną i roztropną władczynią młodzieńca, który ją kochał i którego wzajem kochała. Wprawdzie niektóre sceny wyszły może zanadto płacziwie, w innych naturalność nie zawsze z siłą szła w parze; – chcąc jednak być sprawiedliwym, należy z góry zaraz zgodzić się na to, że cały *Mauprat* jest dramatem poronionym, jak wszystkie mniej więcej dramata przerobione z powieści, i że niezmiernie mało znać w nim błysków genialnej jego autorki, George Sand. Mianowicie Edmea, której charakteru poeta nie ma kiedy rozwijać psychologicznie, od początku do końca jest zbiorem najdziwniejszych sprzeczności, niewytłumaczonych niczym pojęć i zasad (F.H.L. 1869: 401).

W podobnym tonie bronił Modrzejewskiej kosztem sztuki i partnerów wspomniany X. w „Tygodniku Mód”:

Jedyna prawie rola kobiety (Edmei) w *Maupracie* przypadła pani Modrzejewskiej. Nawykliśmy widzieć tę artystkę w rolach wypełnianych znaczeniem poetycznym i artystycznym, tak że z tej roli, wcale komunalnej, nie możemy jej sądzić. Wszystkie jakiegokolwiek są tu sytuacje, pani Modrzejewska przebiegła na innych miejscach, nic tu zatem zyskać więcej nie mogła.

Dzieli się ona tu między dumą kobiecą i czułością, bo kocha tego dzikiego Bernarda, który ją ciągle obraża. Któż dzisiaj już nie wie, że p. Modrzejewska umie być i dumną, i czułą; dwa zaś te przymioty Edmei nie mają w sobie jakichś szczególnych odcieni artystycznych, w których by talent aktorki wystawiony był na ciężką próbę lub tworzył pola do dyskusji. Może prawda jej gry lepiej by wyszła, gdyby znalazła umiejętniejsze poparcie w Bernardzie (X. 1869: 8).

Aktorom współczuł „Kurier Codzienny”:

Najwięcej na tym cierpią artyści udział w takiej sztuce przyjmujący, mają bowiem i trudne, i niewdzięczne, i niepodobne do spełnienia zadanie: muszą przedstawiać postacie niby w maskach widzom się ukazujące. (...) Jakżeby to inaczej wyszła postać Edmei Mauprat, gdyby w scenicznym działaniu, tak samo jak w powieści, w najdrobniejszych odcieniach uwydatnioną była ciągła walka uczucia z obowiązkiem, pragnień serca z synowską miłością? Pomimo jednak tak niedostatecznie nakreślonych charakterów, obie role znakomicie wyszły pod mistrzowską grą Królikowskiego i pani Modrzejewskiej, i więcej z nich zrobić nie było można” („Kurier Codzienny” 1869: 2–3).

Wacław Szymanowski napisał o Modrzejewskiej tylko jedno zdanie: „Rolę Edmei oddała pani Modrzejewska, wywołując, w szóstym zwłaszcza akcie, silne wrażenie w widzach” (Szymanowski 1869: 283).

W nutę nostalgii uderzył „Dziennik Warszawski”:

Dramę tę, jedną z najpiękniejszych, pamiętamy z dawna na scenie tutejszej: kiedyś grywali w niej Komorowski, pani Palińska, Rychter, Bodurkiewicz i Chomanowski, w główniejszych rolach – i wszystkie te role były odtworzone doskonale, szczególnie zaś dwie pierwsze, wielkie po sobie zostawiły wrażenie („Dziennik Warszawski” 1869: 2586).

Zacytujmy jeszcze recenzenta „Kuriera Warszawskiego”, który doceniając talent George Sand, poddał krytyce dramat, ale pochwalił aktorów:

Sześćoaktowy dramat *Mauprat* genialnej romansopisarki francuskiej, musiał pozostawić sympatyczne w publiczności naszej uznanie, skoro wczorajsze jego wznowienie przepełniło salę teatralną. *Mauprat*, jak każdy dramat wykrojony z gotowej już treści artystycznej, nie dorównywa swemu pierwowzorowi, chociaż tą samą kreślony ręką. (...) Wczorajsze wykonanie *Mauprata*, w częściach i w całości, niewiele pozostawia do życzenia. (...) Co do nas, przyznajemy w pokorze ducha, że na te drobnostki mało zwracamy uwagi, wpatrując się w natchnioną grę Modrzejewskiej i Królikowskiego, zapominamy o niedokładnościach, które zresztą w każdym dziele ludzkim znaleźć się muszą. Nie będąc w stanie wejść w szczegółowy rozbiór gry p. Modrzejewskiej, zmuszeni jesteśmy ograniczyć się na ocenieniu ogólnego jej charakteru. Postać Edmei należy bez zaprzeczenia do najszcześniejszych kreacji p. George Sand. Autorka przedstawiając w *Maupracie* odrodzenie przez miłość natury na wół dzikiej,

wrzącej szalonymi namiętnościami, musiała uposażyć bohaterkę swoją, która dokonywa tego cudu, w najpiękniejsze skarby duszy kobiecej. P. Modrzejewska celuje w malowaniu najdelikatniejszych odcieni wzniosłych i szlachetnych uczuć. Dlatego rola Edmei wydała się nam jakby dla niej stworzoną. Prostota, wdzięk, szlachetność, odwaga, godność osobista, malowane z porywającą prawdą, uczyniły postać Edmei jedną z najszcześniejszych kreacji p. Modrzejewskiej. W każdym spojrzeniu rzuconym na kochanka widniało uczucie; zdawało się, że anioł biały czuwa nad tą biedną duszą ostatniego przedstawiciela strupieszalej przeszłości. Sądźmy tylko, że w akcie pierwszym, w rozmowie z Bernardem, oburzenie, trwoga, wreszcie walka najsprzecznějších uczuć, powinny przeważać nad podziwieniem i rzewnością (Ł. 1869: 2–3).

Jak widać z tych licznych cytatów, przy wznowieniu sztuki *Mauprat* powtórzyła się sytuacja najczęściej występująca w Teatrach Warszawskich XIX wieku: wiele zastrzeżeń do tekstu dramatu (choć niektórym się podobał, zwłaszcza – publiczności), ale pochwały pod adresem aktorów. Helena Modrzejewska tak szybko zyskała w Warszawie uznanie, że nawet w słabszych rolach odbierana była życzliwie. Jej czar i talent działały bez względu na odtwarzaną postać.

Opinia o dramacie pogarszała się z latami, co skłaniało krytyków do szukania przyczyn faktu, że teatr do niego powraca. W 1871 roku pisano w „Bibliotece Warszawskiej”:

O dramacie *Mauprat* ograny już na wszystkich scenach europejskich, niewiele się da powiedzieć. Należy on do owych sztuk repertuarowych niedzielnych, którymi zawsze zapycha się nagłą potrzebą. Strzały, bójki na scenie, zmiany dekoracji, wszystko to nęci i zajmuje ową część publiczności, która potrzebuje raz na tydzień silniejszych i niecodziennych wrażeń (Nemo 1871: 303).

Reasumując, mimo zastrzeżeń Heleny Modrzejewskiej wobec tekstu *Mauprat*, sztuka odniosła sukces, który spowodował, że „w następnym sezonie wprowadzono dwie sztuki francuskiej autorki: *Zamęście Wiktoryny* oraz *Margrabia de Villemer* oraz sztukę niemieckiej autorki Charlotte Birch-Pfeiffer *Poczwarka* według powieści Sand, która spotkała się z największym zainteresowaniem publiczności” (Wanicka 2011: 127).

Wznowienie 1878. Maria Deryng

Kolejne wznowienie miało miejsce 20 lutego 1878 roku, także w Teatrze Wielkim. Miało siedem przedstawień⁵. Tym razem Edmeę zagrała młoda następczyni Modrzejewskiej, Maria Deryng (1857–1918), mająca opinię jednej z najlepszych amantek romantycznych, zarówno w komediach, jak i w tragediach.

⁵ Grano: 1878 – 20 II, 25 II, 1 III, 6 III, 8 III, 15 III, 16 IV (Secomska 1971).

Sztuka *Mauprat* odebrana została przez „znawców” jako przestarzała. Edward Lubowski w „*Bluszczu*” krytykował dramat, ale pochwalił aktorkę:

P. Derynżanka jako Edmea zrobiła z tej trudnej roli wszystko co było możliwym, umiejąc słodkie uczucie kochającej z poświęceniem kobiety, ujawnić z całym wdziękiem artystycznym i z prostotą niewyszukaną, ale właśnie dlatego szczerze poetyczną (Lubowski 1878: 70).

Fryderyk Henryk Lewestam oddał się wspomnieniom, zwłaszcza o Modrzejewskiej:

Edmea, będąca w powieści, z której ją dla teatru przerobiła autorka, istotą iście uroczą i oryginalną, cudnym połączeniem męskiej energii i słodczy dziewczęcej, w dramacie nie ma się kiedy psychologicznie rozwijać, skutkiem czego też od początku do końca bywa zbiorem najdziwniejszych sprzeczności, niewytłumaczonych niczym, i zasad, i pojęć. Tę rolę Edmei piastowały niegdyś: pani Modrzejewska i ś.p. Palińska; pierwsza z nich zwłaszcza, godząc w całym kolorycie swojej postaci niezgodności wewnętrzne, była potężną, roztropną władczynią młodzieńca, który ją ukochał i którego wzajem kochała. Efekt taki wywoływała znamienita artystka głównie wdziękiem uczucia, poddając je, przy widocznej ze sobą walce, pod kierownictwo rozumu i chłodnego niekiedy zastanowienia, a efekt (mamy to w świeżej jeszcze pamięci), o ile nie przeszkadzała mu wadliwość samego dramatu, był wcale niezwykłym. Po charakterze ogólnym gry panny Deryng można było przewidzieć, że miłość u niej okaże się nierównie słabszym czynnikiem od pierwotnego uczucia rozsądnej wdzięczności; miłość owa przychodzi dopiero stopniami, powoli, a że rozwija się w naszych poniekąd oczach, więc i prawdy w grze tej, prawdy psychicznej, bez wątpienia jest więcej (może mniej za to powabu), niż u wielkiej jej współzawodniczki. Bądź co bądź, w roli Edmei uwydatniła młoda artystka lepiej jeszcze niż w innych może rolach czysto tragicznych, szeroką skalę swojego talentu (F.H.L. 1878: 158).

Pozytywne recenzje, choć z małymi zastrzeżeniami, opublikowały także inne czasopisma, jak „*Kurier Codzienny*” (*Teatr. Wznowienie...* 1878: 1) i „*Kurier Poranny*” (Nn 1878: 1).

Jako Bernard partnerował Marii Deryng Józef Kotarbiński (1849–1928). Pisano o nim w prasie podobnie jak kiedyś o Wardzyńskim, bo choć rola Bernarda nie była debiutem Kotarbińskiego, to był on zatrudniony w Teatrach Warszawskich zaledwie od paru miesięcy (od jesieni 1877). Podkreślano jego zalety, ale – jak to w przypadku nowicjuszy – zachęcając do dalszej pracy, bo jeszcze wiele usterek jest do usunięcia. Lewestam pisał o nim: „młody i sympatyczny swoją inteligencją, ukształceniem, nawet powierzchownością, początkujący artysta” (F.H.L. 1878: 158). W podobnym tonie pisano o nim w innych recenzjach (Lubowski 1878: 70; Nn 1878: 1).

Jan Królikowski znowu zagrał Jana Mauprat, ale po ponad dwudziestu latach od prapremiery jego niezmiennność zaczęła nużyć. Lubowski wyraził się wprost:

Rola Jana Mauprata była od lat dwudziestu popisową dla p. Królikowskiego. Postać ta na wskroś demonicznie narysowana, urasta pod potężną grą jego w olbrzyma zła i chytryści, wrażając się w wyobraźnię widzów niezapomnianie. Z tym wszystkim wolelibyśmy, – a z nami wszyscy zapewne prawdziwi miłośnicy wielkiego talentu tego artysty – iżby raz na zawsze porzucił tę kreację zwietrzałą, dając nam w zamian postacie tętniące życiem rzeczywistym, a stokroć podnioślejszym od owego, wytworzonego tak cudacznie (Lubowski 1878: 70).

A jednak publiczność niezmiennie nagradzała Królikowskiego „frenetycznymi oklaskami”.

1918. Aldona Jasińska

Dla pełnego obrazu scenicznych dziejów *Mauprat* warto dodać, że w XX wieku sztuka George Sand jeszcze raz wróciła do Warszawy, pod zmienionym tytułem: *Bracia Mauprat*. 27 lipca 1918 roku wystawił ją prywatny Teatr Praski, w reżyserii Mieczysława Nawrockiego (1887–1963), który też kreował rolę Jana Mauprat. Edmeę zagrała Aldona Jasińska (1896–1957), a Bernarda – Konstanty Tatarkiewicz (1884–1944). „Kurier Polski” napisał:

Dziś wznowienie takiej sztuki jest eksperymentem ryzykownym. Po Sardou, Sudermannie, Ibsenie, Hauptmannie, wreszcie Przybyszewskim i włoskich werystach, powrót do romantyzmu Maupratów musi być pewny siebie, oparty na wartościowym materiale technicznym, żeby nie sprawić zawodu krytyce, szerokiej publiczności i... kasie. Okazało się, że premiera wczorajsza nie była grana na niepewne. Role pierwszorzędne obsadzone trafnie wypadły świetnie; zwłaszcza Edmea w wykonaniu p. Aldony Jasińskiej pełna była finezji i wdzięku, od początku do końca przeprowadzona konsekwentnie, biła wszystkich szczerością, a w trudnej scenie aktu I-go wykazała wiele siły dramatycznej (G. 1918: 8).

Najwyraźniej nadal funkcjonowała wspomniana zasada tak często widoczna w przedstawieniach dziewiętnastowiecznych: nawet słabe sztuki bywały ratowane, podnoszone i utrzymywane w repertuarze przez wybitnych i pełnych pasji aktorów. Powracające tytuły dostarczały dodatkowej przyjemności teatromanom, polegającej na porównywaniu gry zmieniającej się obsady. W przypadku roli Edmei wszystkie kolejne odtwórczynie tej postaci: Palińska, Modrzejewska, Derynżanka i Jasińska wywarły na widzach podobne – pozytywne bądź bardzo pozytywne – wrażenie. Kobietom brakowało dobrych partnerów w roli Bernarda. Wydaje się, że najlepszym był odtwórca prapremierowy, czyli Józef Komorowski. Następcy mierzyli się z nią zbyt wcześnie – jako debiutanci lub nieomal debiutanci: Stanisław Wardzyński i Józef Kotarbiński. Chyba nie byli dostatecznie doświadczeni, by podjąć rolę tak trudną – zmienną, pełną skrajnych emocji, prawdziwie karkołomną. Zaskakującym zjawiskiem

była rola Jana Mauprat kreowana przez Jana Królikowskiego długie lata. Ulubieniec warszawskiej publiczności trwał niezmiennie w raz wypracowanej koncepcji postaci, co nie było niczym zaskakującym w wieku XIX, a także później. Przeciwnie, jeśli kreację uznano za doskonałą – a tak było w tym przypadku – niezmiennosc stawała się cechą pożądaną. Teatromani chodzili wielokrotnie na te same sztuki, by delektować się ulubionymi scenami. Szczególnie dotyczyło to Alojzego Żółkowskiego, ale także Jana Królikowskiego i innych największych aktorek i aktorów swoich czasów.

Czy warto wracać do sztuk takich jak *Mauprat*? Z punktu widzenia historii literatury trzeba by przeczytać powieść George Sand, by ocenić adaptację sceniczną (pomijając trudność językową, bo – jak wspomniano – dotychczas powieści nie przetłumaczono na język polski). Z punktu widzenia historii repertuaru i dziejów dramatu – warto docenić, że sztuka była obecna w repertuarze przez długi czas i dokonywano wznowień, a publiczność miała dla niej wiele uznania. Wreszcie z punktu widzenia dziejów teatru warszawskiego (i polskiego, bo sztuka była grana w wielu innych miastach) *Mauprat* stanowi przypadek bardzo interesujący z wielu powodów: ze względu na role aktorskie, na romantyczną strukturę akcji pełnej dynamicznych efektów (porwania, ucieczki, zabójstwa, detektywistyczne poszukiwania winnego, demoniczny mieszkaniec ruin), idącą za tym koncepcję scenograficzną (zwłaszcza że dla prapremiery zaprojektował ją wielki Antonio Sacchetti), a także ze względu na wątek romantycznej miłości, pełnej zawirowań, poświęceń, podejrzeń i wszelkich trudności, a jednak mającej szczęśliwe zakończenie. Romantyzm miał na ten temat wiele do powiedzenia i – jak widać – nawet pod koniec XIX wieku nie stracił swej atrakcyjności, zwłaszcza w przypadku melodramatów, które szeroka publiczność zawsze lubiła.

Bibliografia

- Bochenek-Franczakowa Regina (2016), Les pièces de George Sand dans les Théâtres de Varsovie au XIX^e siècle. *Acta Philologica*, 49, <http://cejsh.icm.edu.pl/cejsh/element/bwmeta1.element.desklight-cea653d1-7d19-4929-a3bf-36375db06ff3>, 151–161 [odczyt: 6.08.2024; przekład własny].
- „Dziennik Warszawski” (1869). [bez autora, bez tytułu], 253, 2586.
- F.H.L. (1869). [Fryderyk Henryk Lewestam], Teatr. *Kłosy. Czasopismo ilustrowane, tygodniowe, poświęcone literaturze, nauce i sztuce*, 235, 401–402.
- F.H.L. (1878). [Fryderyk Henryk Lewestam], Przegląd teatralny. *Kłosy. Czasopismo ilustrowane, tygodniowe, poświęcone literaturze, nauce i sztuce*, 662, 158.
- Filler Witold (1959). *Jan Królikowski*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy (seria: Monografie Czołowych Polskich Aktorów).
- G. (1918). Teatr i muzyka. Teatr Praski. „Bracia Mauprat”. *Kurier Polski. Dziennik polityczny, ekonomiczny i społeczny*, 173, 8.

- Got Jerzy, Szczublewski Józef (wybór i oprac.) (1965). *Korespondencja Heleny Modrzejewskiej i Karola Chłapowskiego*, t. 1: 1859–1880, t. 2: 1881–1909. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Jarząbek-Wasył Dorota (2016). *Za kulisami. Narodziny przedstawienia w teatrze polskim XIX wieku*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego (seria: Teatr / Konstelacje).
- [Kenig Józef] (1858). Teatr Wielki. *Mauprat*. Pierwsze wystąpienie pana Trapszy (w roli Bernarda). *Gazeta Warszawska*, 101, 1–3.
- [Kenig Józef] (1871). Teatr Rozmaitości. *Gazeta Warszawska*, 16, 1.
- Kędziora Alicja, Orzechowski Emil (red.) (2020). *Modrzejewska i jej przyjaciele*. Kraków: Księgarnia Akademicka (seria: Arte et Ratione. Wydawnictwa Pracowni Dokumentacji Życia i Twórczości Heleny Modrzejewskiej i Fundacji dla Modrzejewskiej, t. 11).
- Kosiński Dariusz (2003). *Sztuka aktorska w polskim piśmiennictwie teatralnym XIX wieku. Główne problemy*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Kotarbiński Józef (1925). *Aktorzy i aktorki*. Warszawa–Płock: Mazowiecka Spółka Wydawnicza, Druk Braci Detrychów.
- Krogulski Władysław (2015). *Notatki starego aktora. Przewodnik po teatrze warszawskim XIX wieku*, wybór i opracowanie Dorota Jarząbek-Wasył, Agnieszka Wanicka. Kraków: TAIWPN Universitas.
- Król-Kaczorowska Barbara (1967), Antoni Sacchetti – dekorator romantyczny. Działalność w latach 1846–1870. *Pamiętnik Teatralny*, 2(62), 231–251.
- „Kurier Codzienny” (1869). [bez autora, bez tytułu], 261, 2–3.
- „Kurier Warszawski” (1856). [bez autora, bez tytułu], 105, 528.
- Lubowski Edward (1878). Przegląd teatralny. *Bluszcz. Pismo tygodniowe ilustrowane dla kobiet*, 9, 70.
- Ł (1869). [bez tytułu], *Kurier Warszawski*, 261, 2–3.
- Mauprat* [hasło]. [https://en.wikipedia.org/wiki/Mauprat_\(novel\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Mauprat_(novel)) [odczyt: 6.08.2024].
- Michalik Jan (red.) (2001, 2004). *Dramat obcy w Polsce 1765–1965. Premiery, druki, egzemplarze. Informator*, t. 1: A–K, t. 2: L–Z. Kraków: Księgarnia Akademicka.
- Nemo (1871). Przegląd teatralny. *Biblioteka Warszawska. Pismo Poświęcone Naukom, Sztukom i Przemysłowi*, 1, 303–304.
- Nn (1878). [fragment dzieła *Co słyszał nowego*], *Kurier Poranny i Antrakt*, 52, 1.
- Pini-Suchodolska Jadwiga (1974). *Maria Deryng*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy (seria: Monografie Czołowych Polskich Aktorów).
- Sand George (1873). *Mauprat. Dramat w 6 aktach przez...* Lwów, rękopis, egzemplarz Biblioteki Teatru Lwowskiego, Biblioteka Śląska w Katowicach, sygn. BTLw 4169, <https://sbc.org.pl/publication/66817> [odczyt: 6.08.2024].
- Secomska Henryka (1971). *Repertuar warszawskich teatrów rządowych 1863–1890*. Warszawa: Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk (seria: Repertuar Teatrów w Polsce, z. 3).
- Szymanowski Waclaw (1856, nr 24). Przegląd teatralny. *Kronika Wiadomości Krajowych i Zagranicznych*, 24, 1–3.

- Szymanowski Waław (1856, nr 25). Przegląd teatralny. *Kronika Wiadomości Krajowych i Zagranicznych*, 25, 1–3.
- Szymanowski Waław (1869). Przegląd teatralny. *Tygodnik Ilustrowany*, 101, 283.
- Świetlicka Halina (1968). *Repertuar teatrów warszawskich 1832–1862*. Warszawa: Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk (seria: Repertuar Teatrów w Polsce, z. 1).
- Teatr. Wznowienie...* (1878). [bez autora], Teatr. Wznowienie dramatu „Mauprat” George Sanda. *Kurier Codzienny*, 43, 1.
- Wanicka Agnieszka (2011). *Dramat i komedia Teatrów Warszawskich 1868–1880*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Waszkiel Halina (2010). *Stanisław Bogusławski*. Warszawa: Akademia Teatralna im. Aleksandra Zelwerowicza (seria: Studia o Teatrze, t. 3).
- Waszkiel Halina (2015). *Trudne lata. Teatr warszawski 1815–1868*. Warszawa: Teatr Narodowy (seria: Dzieje Teatru Narodowego Wydane w 250. Rocznicę Jego Powstania).
- Waszkiel Halina (2022). *Helena Modrzejewska i Jan Królikowski*. W: Alicja Kędziora, Emil Orzechowski (red.), *Helena Modrzejewska. Materiały do badań nad życiem i twórczością aktora II połowy XIX i początków XX wieku*. Kraków: Księgarnia Akademicka, 157–187 (seria: Arte et Ratione, t. 13).
- X. (1869). Kronika teatralna. *Mauprat*, drugi występ p. Stanisława Wardzyńskiego. *Tygodnik Mód*, 49, 7–8.

Franciszek Kostrzewski, warszawska publiczność i Helena Modrzejewska

Barbara Maresz  <https://orcid.org/0000-0001-5686-7509>

Biblioteka Śląska

e-mail: mareszb@gmail.com

ORYGINALNY ARTYKUŁ NAUKOWY

Źródła finansowania publikacji / Funding acknowledgements: brak źródeł

Polityka open access / OA policy: CC BY 4.0

Informacja o konflikcie interesów / Conflict of interest: brak konfliktu interesów

Sugerowane cytowanie artykułu: Maresz Barbara (2024). Franciszek Kostrzewski, warszawska publiczność i Helena Modrzejewska. *Zarządzenie w Kulturze*, 25(1–2), 73–86.

Abstract

Franciszek Kostrzewski, Warsaw Audience, and Helena Modjeska

The article describes a little-known collage documenting the huge success of Helena Modrzejewska's first guest performances in Warsaw in October and November of 1868. The author of the *Benefis Heleny Modrzejewskiej* (a collage kept in the collection of the National Museum in Warsaw) is Franciszek Kostrzewski. This excellent cartoonist and "pencil humorist" presented a triumphant procession of the actress' admirers. He used a then fashionable technique of combining satirical drawings with pasted fragments of photographs. The participants of the ceremonial procession include mainly representatives of the Warsaw press and theatre scene. The author of the article tried to decipher the people portrayed. She managed to identify and describe nearly 30 people who participated in this extraordinary event, which was Modrzejewska's Warsaw debut.

Keywords: Helena Modrzejewska, Franciszek Kostrzewski, Warsaw Theater, benefit, guest performances, collage, caricature, photography, satirical drawing

Ostatnia stronica Tygodnika zaleca się oku rysunkiem humorystycznym Kostrzewskiego, przedstawiającym kasę teatru naszego, w dzień wystąpienia pani Modrzejewskiej. W istocie, grupy ułożone tu są nader malowniczo a jedna postać bardzo wydatnie nawet, okazuje swój... zapał, dla tak ciekawego widowiska (Al. 1868: 2384).

Tymi słowami Aleksander Niewiarowski w „Dzienniku Warszawskim” polecał ilustrację umieszczoną w rubryce „Rysunki humorystyczne Franciszka Kostrzewskiego” w „Tygodniku Ilustrowanym” wydanym 7 listopada 1868 roku. „Humorysta ołówka”, jak nazywano Kostrzewskiego, w niewielkim szkicu doskonale oddał atmosferę pierwszych stołecznych występów Modrzejewskiej i znakomicie zobrazował ogromne zainteresowanie, jakie im towarzyszyło. Znana i wielokrotnie reprodukowana ilustracja jest dziś najlepszym odzwierciedleniem tego przełomowego momentu w dziejach sceny warszawskiej, a i wtedy obraz tłoczących się pod kasą Teatru Wielkiego

mężczyzn zapewne bardziej przemawiał do czytelników niż liczne relacje prasowe. Choć oczywiście także sprawozdawcy dzienników oraz tygodników prześcigali się w barwnych opisach niezwykłego, jak na warunki warszawskie, zapotrzebowania na bilety. Najobszerniej i całkiem dowcipnie sposoby ich zdobywania zrelacjonował Edward Lubowski w „Kłosach”:

Tymczasem Teatr Wielki zawsze przepelniony, ilekroć występuje pani Modrzejewska. U kasy na dni pięć przed przedstawieniem trudno się doprosić o bilet, a są jak słyszeliśmy tacy, którzy mimo najusilniejszych każdorazowych starań, nigdy się doczekać biletu nie mogą. Inde irae – stąd hałasy i gniewy, liczba malkontentów wzrasta w zastraszający sposób, kasjer się kurczy, wyprasza, wymawia, tłumaczy, że ma tylko tysiąc biletów do rozporządzenia, a żądających jest kilka tysięcy; – nic nie pomaga, każdy radby być koniecznie, tak iż ten biedny teatr, który nieraz świeci pustkami, że aż żal się spojrzeć, wygląda teraz jak najeżony, głową przy głowie. Zdarza się też, jak nam zaręczano, że jakiś pan, prawdziwy to pan, ofiaruje sto rubli za łożę, i zdarza się, że się ktoś zjawia, który odstępuje własnej łoży. No! trudno się oprzeć takiemu miłośnikowi sceny! Zdarza się również, że jakiś drugi pan nie mogąc dostać łoży, a zaledwie tylko bilety na galerię, pyta się, czy mu wolno zbudować na tym miejscu łożę, a gdy mu z uśmiechem pozwalają na to, on przyjeżdża przed rozpoczęciem widowiska ze stolarzem, tapicerem i lakiernikiem, i na serio chce sobie wybudować łożę. Si non e vero, bene trovato... Nie dziw przeto, że malkontentów wielu, których jedynie pocieszyć pogłoską możemy, że podobno pani Modrzejewska zaangażowaną została na stałe od przyszłego zimowego sezonu (Lubowski 1868: 248).

Kiedy Helena Modrzejewska triumfalnie zdobywała Warszawę w 1868 roku, ilustracja prasowa dopiero zaczynała się upowszechniać, a Franciszek Kostrzewski znany był już z rysunków w popularnych *Szkicach i obrazkach*. Publikacja, wydana w dwóch edycjach w 1857 i 1858 roku, w humorystyczny sposób opisywała dziewiętnastowieczną stolicę i jej mieszkańców. Litografie, wykonane według rysunków Kostrzewskiego, były ilustracją do tekstów Wacława Szymanowskiego i kilku innych autorów¹. W tym czasie Kostrzewski rozpoczął też stałą współpracę z czasopismami warszawskimi, a nawet był ich współwydawcą. W latach 1858–1859 ilustrował pierwsze pisma humorystyczno-artystyczne „Wolne żarty” oraz „Szpargały wiosenne” wydawane przez Jana Kantego Gregorowicza i Fryderyka Henryka Lewestama (pod pseudonimem „Bociany Polskie”), a od lat sześćdziesiątych już regularnie publikował swoje rysunki w warszawskiej prasie ilustrowanej: „Tygodniku Ilustrowanym”, „Kłosach” oraz „Wędrowcu”. I wreszcie w pamiętnym roku występów gościnnych Modrzejewskiej Kostrzewski debiutował swoim czasopismem o znaczącym tytule „Mucha”. W latach 1868–1869 były to „szkice humorystyczno-satyryczne zebrane

¹ Ponadto umieszczono tam teksty Antoniego Wieniarskiego, Alberta Wilczyńskiego i Kazimierza Władysława Wójcickiego.

przez „Fr. Kostrzewskiego, H. Pillatego i innych”, które zawierały tylko rysunki z tytułami i krótkimi podpisami. Po wydaniu dwunastu zeszytów wydawnictwo zawieszono, a na przełomie lat 1870/1871 powstała nowa „Mucha”, typowe czasopismo z podtytułem „Tygodnik humorystyczny ilustrowany”. Redaktorem i wydawcą był Józef Kaufman, a większość rysunków była dziełem Kostrzewskiego, który zapewne zaprojektował też charakterystyczną winietę przedstawiającą muchę z ludzką twarzą (Kostrzewskiego?) oraz lupą i piórem. Tytułowa mucha „latała” po Warszawie i zbierała wszelkie „plotki”².

Helena Modrzejewska przed przyjazdem do Warszawy zapewne oglądała rysunki Kostrzewskiego i najbardziej mogły ją zainteresować ilustracje teatralne, przedstawiające stołeczną publiczność, z którą niebawem miała się zmierzyć. W *Szkicach i obrazkach* pojawił się „obywatel starej daty”, który w teatrze był tylko dwa razy: na *Zemście* z Józefem Rychterem i na sztuce francuskiej, z której wyszedł w połowie obrażony, że dał się namówić na takie „zbereźnictwa”. Zupełnie inny był „obywatel nowej daty”, który „uczęszcza do teatru i na koncerta”, choć „największym jest lubownikiem sztuk gimnastycznych, akrobatycznych, hecarskich, czarodziejskich”. Kostrzewski przedstawił go rysunkiem zatytułowanym *Obywatel nowej daty w zimie*. Gruby mężczyzna w futrze stoi przed rozlepionymi afiszami teatralnymi i „nie wie czy iść do krzesel czy do łoży” (*Szkice i obrazki...* 1858: rys. po s. 12). W tej samej publikacji Modrzejewska mogła zobaczyć publiczność siedzącą w łoży. Kostrzewski zilustrował dowcipną opowieść o naczelnikowej i jej córce, które koniecznie chciały zdobyć bilety do łoży Teatru Wielkiego na przedstawienie najnowszej premiery operowej – *Żydówki* Jacques’a Halévy’ego³. Rysunek przedstawia cztery osoby usadowione w dość ciasnej łoży. Na obramowaniu łoży stoi lornetka teatralna, a obok łoży afisz *Żydówki*. Litografia była ilustracją tak opisaną sceny:

W jednej z łoż pierwszego piętra wielkiego teatru mężczyźni siedzący w krzesłach mogli podziwiać dwie pary dużych świecących bransolet osadzonych na dwóch parach tłustych czerwonych rąk, których palce jeszcze wsadzone były w dwie pary żółtych rękawiczek. Otóż te dwie pary bransolet, dwie pary i jakby piaskiem nasypanych rękawiczek, należały do pani naczelnikowej rozmawiającej z naczelnikiem i do panny naczelnikówny podbijającej siedzącego tuż za nią obywatela Chocikowskiego. Ciasno było w łoży, więc pani naczelnikowa zaczęła rozmyślać nad tym, czemu pan naczelnik nie jest płaszczem którego by na kołku zawiesić można; a panna Kamilla rozповідаła obywatelowi, iż dlatego pasjami lubi operę, że najczęściej dekoracje przedstawiają okolice wiejskie, a tylko te zachwycać ją mogą (*Szkice i obrazki...* 1858: 175).

² Tak nazywała się jedna rubryka, która w niektórych numerach pisma znajdowała się na pierwszej stronie pod rysunkiem muchy z lunetą.

³ Premiera warszawska *Żydówki* odbyła się w 1857 roku.

Krótko przed przyjazdem na swoje stołeczne debiuty Helena Modrzejewska mogła obejrzyć kolejne teatralne scenki z warszawską publicznością uwiecznione przez Franciszka Kostrzewskiego. Tym razem byli to widzowie zajmujący miejsca „w krzesłach” oraz „na paradyzie”. Rysunki publikowane w pierwszych zeszytach „Muchy” w 1868 roku przedstawiały dwóch bywalców „krzesel” lornetujących łożę (*W teatrze w krzesłach* 1868) oraz cztery pozy „szykownego zachowania się w teatrze” na przykładzie mężczyzny, który „od czasu do czasu ziewa”, w czasie antraktu „wyrabia sobie pewną w towarzystwie pozycję”, a przed końcem ostatniego aktu przepycha się między widzami siedzącymi „w krzesłach” (*Regulamin w 4ch pozach...* 1868). Kolejna ilustracja przedstawia dwóch mężczyzn na paradyzie (*W teatrze na paradyzie* 1868). To najwyższe miejsce widowni teatralnej Kostrzewski chętnie rysował także w późniejszych latach. Najpierw w 1870 roku zobrazował scenkę kłótni paradyzowej między dwoma bywalcami, którzy zajęli najlepsze miejsca (*Na paradyzie* 1870), a w 1882 roku zilustrował publiczność paradyzową podczas występów gościnnych Heleny Modrzejewskiej. Wiadomo, że sportretowani przez Kostrzewskiego widzowie śledzą losy Ibsenowskiej Nory, bo na leżącym w łoży afiszu można odczytać słowa: „Teatr Wielki. Nora. Modrzejewska” (Kostrzewski 1882: 208). Paradyz był tym miejscem widowni, na które Kostrzewski spoglądał najczęściej i które z rozrzewnieniem wspominał w swoich pamiętnikach:

Teatr namiętnie lubiąc bywałem w nim często, ma się rozumieć, na Paradyzie; przypuszczam, że wielu z czytelników nigdy tam nie było, więc muszę opowiedzieć jak się to odbywało. Ponieważ teatr zaczynał przedstawienie o siódmej, trzeba więc było przy drzwiach prowadzących na Paradyz stać już o w pół do szóstej; kto pierwszy, ten lepszy; staliśmy więc oparci o drzwi i gnienieni przez późniejszych przybyszów. Skoro woźny teatralny drzwi otworzył, wówczas galopując po kilkuset schodach, wpadaliśmy na Paradyz zajmując pierwszą przy poręczu ławkę. Niezdarni lub mający mniej charakteru w nogach, musieli już siadać za nami, skąd naturalnie nie tak dobrze scenę widać. Otóż godzinę przynajmniej prawie po ciemku trzeba było wyczekiwać. Czas ten urozmaicaliśmy sobie mnóstwem figlów. (...) Mój Boże! wiele to razy słuchało się z góry Dobrskiego lub Żółkowskiego, choć pot kapał z głowy aż do krzesel. Wściekle bowiem tam zawsze panuje gorąco, a jakie rozmowy! Na przykład: „Co się pan pchasz na mnie, czyś pan szlachcic? – O jej! – była odpowiedź – „a Pan” – „O laboga”. Wszystko wtedy bawiło – wszystko się podobało! Szkoda, że to się już nie wraca. Jak nas na przykład, dziwiło to, że ci państwo w łożach nigdy się nie śmieją, ziewają lub odbierając wizyty, głośno rozmawiają i nie doczekawszy końca sztuki, wychodzą, tracąc najpiękniejsze sceny. Było to dla nas niepojęte! (Kostrzewski 1891: 80–82)

Ta ostatnia refleksja znajdowała odzwierciedlenie w rysunkach. Publiczność paradyzowa u Kostrzewskiego była zwykle zainteresowana i przejęta przedstawieniem, jak np. widzowie Nory, wpatrzeni w scenę, a nawet płaczący ze wzruszenia. Tymczasem bywalcy krzesel i łoż zajmowali się głównie lornetowaniem, jak choćby trzej

mężczyźni w łoży uwiecznieni na rysunku opublikowanym w „Kłosach” w 1872 roku w rubryce „Szkic humorystyczny F. Kostrzewskiego” (*W teatrze* 1872).

Kiedy Helena Modrzejewska pierwszy raz wystąpiła w Teatrach Warszawskich, Franciszek Kostrzewski na pewno nie był już widzem paradyzowym, może parterowym, ale najpewniej łożowym. Był już uznanym malarzem, autorem obrazów olejnych i akwareli, licznych pejzaży oraz wielu ilustracji książkowych. Należał do grupy warszawskich artystów, absolwentów Szkoły Sztuk Pięknych, wśród których byli m.in. Wojciech Gerson i Henryk Pillati. Ich mecenasem był w latach pięćdziesiątych XIX wieku Marcin Olszyński, warszawski fotograf i rysownik amator, z którym podróżowali po ziemiach polskich, a efektem tych wędrowek były *Albumy Olszyńskiego*. Obok fotografii albumy zawierały liczne rysunki i akwarele, w tym ponad dwieście autorstwa Kostrzewskiego. Artyści hucznie obchodzili imieniny swojego mecenasa, a jedną z pamiątek takiej uroczystości w 1860 roku był kolaż przedstawiający Olszyńskiego i jego przyjaciół. Do karykatur narysowanych przez Henryka Pillatiego wklejono twarze z fotografii wykonanych w zakładzie Karola Beyera. Wspominamy tę laurkę imieninową nie tylko dlatego, że widnieje na niej postać i charakterystyczny podpis Franciszka Kostrzewskiego (z wyróżnionymi literami „FK”), ale także dlatego, że za parę lat podobny kolaż na cześć Modrzejewskiej wykona Kostrzewski.

Od końca lat sześćdziesiątych XIX wieku Franciszek Kostrzewski zajmował się przede wszystkim rysunkiem rodzajowym i był głównym autorem satyrycznych ilustracji, które coraz częściej zapełniały łamy czasopism. W lutym 1868 roku Helena Modrzejewska mogła przeczytać na pierwszej stronie „Kuriera Warszawskiego” pochwałę utalentowanego artysty oraz informację o jego nowym satyrycznym piśmie „Mucha”:

Rysunek największą tu gra rolę, on stał się obecnie głównym ilustratorem dowcipu wspomagając się podpisem lub dewizą niby komentarzem do dzieła, które o tyle lepsze o ile łatwiej bez takiego komentarza obejść się może. Otóż przez takie rysunki i za ich pośrednictwem zjednał sobie zasłużenie (co się nie zawsze innym zdarza) wielki odgłos pan Franciszek Kostrzewski, utalentowany malarz obrazów charakterystycznych i rodzajowych. Kostrzewski oprócz wielkiego rodzimego poczucia, pozwalającego mu czerpać z natury wzory i studia pełne życia i prawdy, posiada dar postrzegawczy i rzeczywisty dowcip. Umie patrzeć, zbierać i pamiętać, a to rzecz ważna. Strona charakterystyczna i śmieszna przedmiotu, staje mu od razu jasno w oczach („Kurier Warszawski” 1868, nr 37: 1).

Kostrzewski tworzył przede wszystkim karykatury oraz scenki obyczajowe z życia stolicy. Sam aktywnie uczestniczył w życiu towarzyskim Warszawy, obdarzony błyskotliwym dowcipem i wielkim urokiem osobistym był popularną postacią, bywałcem salonów oraz bystrym obserwatorem wszystkich ważniejszych wydarzeń⁴.

⁴ Piszą o tym Irena Jakimowicz (1952) oraz Zbigniew Wróblewski (1976).

Na pewno uczestniczył w święcie teatralnym pod hasłem „Modrzejewska”, które trwało w Warszawie przez cały październik i listopad 1868 roku. Może był na ostatnim przedstawieniu, kiedy aktorka żegnała się 30 listopada z publicznością warszawską tytułową rolą w *Adriannie Lecouvreur*. Może spoglądał wtedy na ulubiony paradyż i widział, jak po wypowiedzeniu bajki o dwóch gołąbkach rzucono stamtąd bukiet z dwuwierszem: „(...) serc naszych władczyni, hołd talentowi, co Cię wielką czyni” i podpisem: „Od publiczności uczęszczającej na paradyż wielkiego teatru”. Kostrzewski zapewne uczestniczył też w pożegnalnej wieczery, którą wielbiciele Modrzejewskiej urządzili po zakończeniu ostatniego gościnnego przedstawienia. Podczas spotkania wręczono aktorce ozdobny, pamiątkowy album z fotografiami wszystkich obecnych. Z kolei Modrzejewska „rozdała w zamian portrety swoje, opatrzone własnoręcznymi podpisami”⁵. Czy to spotkanie było dla Kostrzewskiego inspiracją do uczczenia Modrzejewskiej specjalną laurką, podobną do tej, jaką kiedyś przyjaciele przygotowali dla Marcina Olszyńskiego? Trudno dziś odpowiedzieć na te pytania i rozwiązać wszelkie wątpliwości, bo nie zachowały się żadne dowody osobistych kontaktów Modrzejewskiej i Kostrzewskiego. Kostrzewski nigdy nie narysował ani nie namalował portretu Modrzejewskiej. Nie było w tym nic dziwnego, bo od końca lat sześćdziesiątych zajmował się głównie malarstwem i rysunkiem rodzajowym, choć był też autorem kilku ciekawych wizerunków Alojzego Żółkowskiego w rolach. Również w korespondencji i we wspomnieniach aktorki i rysownika nie znajdziemy informacji o wzajemnych relacjach. Dlatego tym bardziej zagadkowy i interesujący jest mało znany kolaż stworzony przez Kostrzewskiego pod wrażeniem pierwszych stołecznych występów Modrzejewskiej.

W Muzeum Narodowym w Warszawie w Gabinetcie Rycin i Rysunków znajduje się kompozycja pt. *Benefis Heleny Modrzejewskiej*, sygnowana przez Franciszka Kostrzewskiego, z wpisaną przez autora datą 1869. Na beżowej tekturze o wymiarach 41,6 cm (wysokość) i 64,5 cm (szerokość) autor za pomocą różnych technik plastycznych (gwasz, tusz, ołówek) oraz wklejonych portretów fotograficznych stworzył obraz tryumfalnego pochodu wielbicieli Heleny Modrzejewskiej. Tytuł, pod którym rysunek widnieje w katalogu muzealnym⁶, nawiązuje nie tylko do benefisowego przedstawienia Modrzejewskiej 14 listopada 1868 roku, ale także do całej serii warszawskich występów/debiutów. Kostrzewski posłużył się, zyskującą wówczas dużą popularność, techniką kolażu z wykorzystaniem fotografii i opowiedział historię ogromnego sukcesu artystycznego, kasowego i towarzyskiego Heleny Modrzejewskiej w Warszawie w 1868 roku.

⁵ Donosiły o tym: „Kurier Warszawski” 1868, nr 266, s. 2 oraz „Kurier Codzienny” 1868, nr 266, s. 1.

⁶ Rysunek udostępniony jest w zbiorach cyfrowych Muzeum Narodowego w Warszawie wraz z kartą obiektu: <https://cyfrowe.mnw.art.pl/pl/zbiory/902458> [odczyt: 6.08.2024] oraz notuje go publikacja Tessaro-Kosimowa et al. (1963: 94).



Il. 1. F. Kostrzewski, *Benefis Heleny Modrzejewskiej*

Źródło: <https://cyfrowe.mnw.art.pl/pl/zbiory/902458> [odczyt: 6.08.2024].

Autor umieścił w swoim kolażu karykatury blisko czterdziestu osób⁷. Tuszem lub farbą namalował sylwetki i dokleił do nich wycięte z fotografii twarze, sporadycznie domalowywał wąsy i brodę, co jeszcze utrudnia rozpoznanie uwiecznionych osób. Wśród entuzjastów talentu aktorki są (co znamienne) sami mężczyźni, głównie dziennikarze, ale też muzycy i aktorzy. Jediną kobietą jest Modrzejewska i tylko jej postać nie została przedstawiona karykaturalnie. Artystka znajduje się w środku kompozycji na postumencie niesionym przez kilku mężczyzn, wśród których z pewnym prawdopodobieństwem można rozpoznać hrabiego Aleksandra Przezdzieckiego. Jak wiadomo, to on miał największy udział w przygotowaniu stołecznych występów gościnnych krakowskiej artystki.

Sama Modrzejewska została przedstawiona w kostiumie z dramatu Stanisława Rzętkowskiego *Livia Quintilla*. Co prawda w tej sztuce nie wystąpiła podczas warszawskich debiutów, ale wiadomo, że w „stroju staro-rzymskim, w powłóczystej tunice z ciemną draperią, zarzuconą przez ramię” („Kurier Warszawski” 1868, nr 233: 3) sfotografował ją w październiku 1868 roku Jan Mieczkowski⁸. Właśnie z tej

⁷ W katalogu muzealnym odnotowano siedemnaście nazwisk rozpoznanych osób, ale bez odniesienia do konkretnych postaci w kolażu.

⁸ Ilustracja ta posłużyła za wzór do drzeworytu publikowanego w roku następnym w „Tygodniku Ilustrowanym” 1869, nr 102, s. 293, już po zaangażowaniu Modrzejewskiej do Teatrów Warszawskich.

fotografii Kostrzewski wyciął całą postać aktorki z fragmentem kolumny, na której się wspierała. Ponadto podobizna Modrzejewskiej znalazła się jeszcze na chorągwi niesionej przez jednego z uczestników pochodu. Wklejone tam zdjęcie to kolejne fotograficzne ujęcie aktorki w tytułowej roli z *Livii Quintilli*, także wycięte z fotografii Mieczkowskiego. Drugą postacią, szczególnie wyróżnioną w kompozycji Kostrzewskiego, jest Karol Chłapowski, który niczym opiekuńczy anioł frunie nad swoją żoną.

Najlichnieszą grupą, jaka maszeruje w pochodzie ku czci Modrzejewskiej, są dziennikarze, pisarze i publicyści. Jeden z nich, zapewne Karol Kucz (redaktor naczelny i wydawca „Kuriera Codziennego”), znajduje się tuż za postacią aktorki i trzyma w ręku powiewający sztandar, na którym można odczytać fragment napisu „Prassa perjodyczna warszawska” i datę 1868. Okazuje się, że i w tym przypadku Kostrzewski posłużył się wyciętą fotografią, która sprzedawana była przez zakład Konrada Brandla i Spółki w formacie kalendarzowym⁹. Jak donosił „Kurier Warszawski” 12 września 1868 roku: „olbrzymich rozmiarów pierwowzór tej fotografii, ma być wystawionym w głównym oknie zakładu, ciekawi więc będą mogli zaległszy cały trotuar, zastanawiać się nad tym; do czego to już nie służy sztuka fotograficzna?” („Kurier Warszawski” 1868, nr 199: 3). Z kolei „Kurier Codzienny” także 12 września polecał to wydawnictwo, które cechuje się „oryginalnością pomysłu” oraz „dowcipem w wykonaniu” („Kurier Codzienny” 1868, nr 199: 3). Warto zatrzymać się na chwilę przy tej kompozycji, bo wykonana została podobną techniką, jakiej użył Kostrzewski: rysowane karykatury dziennikarzy połączone z portretami wyciętymi z fotografii. Ta „zabawka fotograficzna” (jak nazwał ją „Kurier Warszawski”) wzbudziła spore zainteresowanie, sprzedawana była w dużych ilościach¹⁰, choć spotkała się z krytyką i polemiką prasową. Cała dyskusja toczyła się na początku występów gościnnych Heleny Modrzejewskiej i pewnie aktorka mogła oglądać na wystawie zakładu Brandla przy Nowym Świecie pierwowzór fotografii humorystycznie pokazującej warszawską prasę. Mogła też śledzić wypowiedzi w kilku miejscowych gazetach. Polemikę rozpoczął krytyk muzyczny „Kuriera Warszawskiego” Aleksander Walicki. W najważniejszym stołecznym dzienniku ostro skrytykował dzieło wystawione w witrynie Brandla:

Rodzaj podobnej ilustracji, jakkolwiek u nas dotychczas nie upowszechniony i niekiedy tylko mniej lub więcej zręcznie przez naszych artystów mimochodem dotykany (*Wolne Żarty*, Dębicki, Kostrzewski), od dawna za granicą taką zyskał popularność, że stał się prawie chlebem powszednim. (...) Grupa wystawiona w zakładzie p. Brandla i Sp., przedstawia wszystkich (z małym wyjątkiem), redaktorów pism periodycznych warszawskich. U góry napis: „Prassa perjodyczna warszawska”, a pod nim wiersz mający służyć za objaśnienie tej grupy. Wiersz

⁹ O takich produktach pisze Krystyna Lejko (2009).

¹⁰ Na stronie tytułowej „Kuriera Świątecznego” 1868, nr 52 zamieszczono ilustrację kupującego tę fotografię, a w podpisie znalazła się aluzja do krytyki „Kuriera Warszawskiego”.

ten pozbawiony nie tylko poezji (bo to u nas teraz jest w modzie), lecz nieudolnością swoją czytelnika przerażający i nękający, koszlawym stylem i językiem. (...) Ale dajmy pokój wierszom zajrzyjmy do grupy. Z napelnionego redaktorami omnibusa, sądzić by należało, że pisma przez nich redagowane, trzymają się kierunku wskazanego przez „Ekonomistę”, gdyż redaktor jego gra rolę konduktora. Ruch zaś tym pismom nadaje i choć stępo naprzód je posuwa „Kurier Świąteczny”, bo redaktor jego miejsce woźnicy zajmuje i biczem potężnym odpędza naprzykrzone „Muchy”. Drogę, którą ma przebywać cały orszak jadący i idący, oświeca „Zorza”, żeby dziennikarstwo zbłądziwszy, nie zeszło na manowce. (...) W całej tej grupie dwie tylko postacie uosabiają mniej lub więcej zręcznie ucharakteryzowane cechy pism, których są przedstawicielami. Reszta zaś jest przedstawioną albo stosownie do nazwy pisma („Zorza”, „Kłosa”, „Wędrowiec”), albo jak się zdarzyło, jak Pan Bóg dał. Co znaczy, na przykład, ów „Przegląd Tygodniowy” z rozstawionymi rękoma? Jakaż więc myśl przewodniczyła tej publikacji? Co było bodźcem do jej wydania? (...) Zdarzyło się nam już słyszeć żarliwych obrońców tego opłakanego wyrobu. I cóż mówią na jego obronę? Oto, że grupa ta ma wielki pokup, a więc rzecz widoczna, że jest dobrą, i że jest na dobie (Walicki 1868: 3).

Tak krytyczna opinia „Kuriera Warszawskiego” spotkała się ze zdecydowaną odpowiedzią firmy Konrada Brandla i Spółki, opublikowaną na łamach konkurencyjnego „Kuriera Codziennego” (Brandel i Spółka 1868: 5–6)¹¹. Właściciele zapewniali, że autorami kontrowersyjnej kompozycji są uznani artyści, choć nie wymienili ich nazwisk. Prawdopodobne jest, że jednym z nich był Franciszek Kostrzewski, bliski przyjaciel współnika Brandla, Marcina Olszyńskiego. Notabene polemika ukazała się w numerze, w którym znalazła się też entuzjastyczna relacja z pierwszego występu Modrzejewskiej w *Adriannie Lecouvreur*, a potem przedrukowana była w „Kurierze Warszawskim”, po recenzji ze *Ślubów panińskich*, gdzie zachwycano się rolą Anieli. Nie było więc chyba przypadkiem, że Kostrzewski dla zobrazowania prasy warszawskiej sięgnął po tę właśnie fotografię i wkleił kopię kolażu prasowego do swojego kolażu z Modrzejewską. Zapewne też rysownik miał dostęp do wielu portretów fotograficznych z zakładu Brandla, które były wykorzystywane do popularnych w tym czasie zestawów (*tableau*) i mógł ich użyć w swoim kolażu.

Benefis Heleny Modrzejewskiej został skomponowany podobnie jak humorystyczny obraz pochodzący z dziennikarstwa, ale niestety Kostrzewski nie zastosował metody rozpoznawania osób, która pozwalała nabywcom *Prassy perjodycznej warszawskiej* na identyfikację sylwetek dziennikarzy¹². Świadczy to o tym, że kolaż Modrzejewskiej zapewne nie był pierwowzorem dla sprzedażnych reprodukcji fotograficznych, a tylko pamiątką i może prezentem dla aktorki. Czy trafił do jej rąk i czy go oglądała? Tego nie wiemy, znana jest tylko proveniencja notowana w katalogu Muzeum

¹¹ Odpowiedź została też przedrukowana w „Kurierze Warszawskim” 1868, nr 221, s. 3–4.

¹² Przedstawione osoby były ponumerowane, a po dwóch stronach kolażu znajdowała się legenda z numerami i nazwiskami.

Narodowego. Kolaż pochodzi z kolekcji Konstantego Karwowskiego, lekarza teatralnego, przyjaciela Chłapowskich oraz właściciela pokaźnej biblioteki oraz zbioru obrazów i rzeźb¹³. Nie wiemy, jak kompozycja Kostrzewskiego trafiła do rąk „doktora warszawskiego”, ale wiadomo, że wizerunek lekarza został w niej umieszczony. Być może jest to postać w pelerynie, w kapeluszu z piórem oraz torbą (lekarską?) u boku.

Najliczniejszą grupę w pochodzie ku czci Modrzejewskiej stanowią dziennikarze, publicyści i krytycy teatralni. Niektórych nawet przeniesiono z *Prassy periodycznej warszawskiej*. Woźnicą, który prowadził tam „omnibus” z dziennikarzami, był Adam Łaszczżyński, redaktor „Kuriera Świątecznego”. I zapewne także tutaj jest on pierwszą osobą trzymającą postument, na którym stoi Modrzejewska. Co prawda postać ta przypomina też Sergiusza Muchanowa (prezesa Teatrów Warszawskich), choć wątpliwe jest, by Kostrzewski wykonał jego karykaturę.

Stosunkowo łatwo można zidentyfikować warszawskich krytyków teatralnych sportretowanych przez Kostrzewskiego. Trzech sprawozdawców, którzy relacjonowali i recenzowali występy gościnne Modrzejewskiej, w postaci motyli z kadzidłami w rękach „frują” po lewej stronie kolażu. Na pierwszym planie Edward Lubowski z charakterystycznymi (domalowanymi) bujnymi włosami. Role Modrzejewskiej recenzował szczegółowo w „Bluszczu” i „Bibliotece Warszawskiej”, a relacje (jak cytowana wcześniej opowieść o zdobywaniu biletów) zamieszczał w rubryce „Pokłosie” w tygodniku ilustrowanym „Kłosa”. Powyżej Lubowskiego znalazł się Wacław Szymanowski, który sprawozdania z występów gościnnych Modrzejewskiej zamieszczał w „Kurierze Warszawskim”¹⁴ oraz w „Tygodniku Ilustrowanym”. I wreszcie ostatni motyl to Fryderyk Henryk Lewestam publikujący duże recenzje w *Przeglądzie teatralnym* „Kłosów”. Przed tymi trzema krytykami defiluje Józef Kenig¹⁵ w stroju wojskowym, z długą bronią (piką?). Najbardziej bojowy i krytyczny sprawozdawca oceniał występy Modrzejewskiej w „Gazecie Warszawskiej”. Kolejni dziennikarze, których udało się z pewnym prawdopodobieństwem zidentyfikować, to Jan Kanty Gregorowicz, wydawca „Tygodnika Mód” i redaktor „Przyjaciela Dzieci”, którego Kostrzewski „ubrał” w strój dziecięcy. Mężczyzna niosący chorągiew z portretem Modrzejewskiej to być może Władysław Ludwik Anczyc, autor artykułu towarzyszącego słynnemu *tableau* aktorki w „Tygodniku Ilustrowanym” (zob. Kędziora 2018), a stojący obok niego z pochodnią w ręku to prawdopodobnie Aleksander Michaux (w tym czasie współwłaściciel „Kuriera Warszawskiego”). Najbardziej tajemniczą osobą jest postać wyróżniona na pierwszym planie – mężczyzna z bębenkiem. Kim on jest i dlaczego Kostrzewski umieścił go w centrum swojego kolażu? Być może

¹³ O Konstantym Karwowskim („doktorze warszawskim”) zob. Jarząbek-Wasył (2020: 42–48).

¹⁴ Recenzje w „Kurierze Warszawskim” są anonimowe, oznaczone odwróconymi literami W lub X. Zapewne autorem tych pierwszych był Wacław Szymanowski, ówczesny redaktor naczelny dziennika, a jego współnik Aleksander Michaux podpisywał sprawozdania literą X.

¹⁵ Ta postać jest też podobna do Aleksandra Niewiarowskiego, który był sprawozdawcą „Dziennika Warszawskiego”, ale atrybuty, jakimi obdarzył ją Kostrzewski, wskazują raczej na Keniga.

jest to Jan Aleksander Fredro¹⁶, ale dlaczego z bębenkiem i w jednym dziwnym buciku? Jeżeli kompozycja powstała już po uwolnieniu Władysława Bogusławskiego z zesłania (co stało się na początku 1869 roku), to może usprawiedliwione będzie przypuszczenie, że to właśnie portret dziennikarza, który wkrótce przejmie stery „Kuriera Warszawskiego” i będzie głównym krytykiem teatralnym. Przy takim założeniu wspomniane atrybuty można wyjaśnić następująco: bębenek nawiązuje do muzycznego wykształcenia Bogusławskiego, a ciepły but do zesłania na Syberię.

Po dwóch stronach kolażu Kostrzewski umieścił ludzi teatru. Z lewej prawdopodobnie reżyser Jan Chęciński trzyma w rękach dwa wypchane woreczki z napisami „Bene” oraz „Fis”. Twarz podobną do Chęcińskiego ma też postać, która została przedstawiona na dalszym planie (za kasą) z egzemplarzem sztuki w ręku, choć atrybut, jaki przypisał jej Kostrzewski i poza (siedzący i wpatrzony w tekst), wskazują raczej na Piotra Wiślickiego, suflera Teatrów Warszawskich. Przed kasą teatralną stoi być może aktor Józef Grzywiński, który w swoim mieszkaniu przy ulicy Bielańskiej sprzedawał bilety na benefis Modrzejewskiej¹⁷. Zdecydowanie łatwiej można rozszyfrować drugą grupę teatralną zgromadzoną po prawej stronie kolażu. Pod chorągwią z podobizną Modrzejewskiej stoją: Jan Królikowski, Józef Rychter, Ludwik Panczykowski i Władysław Świeszewski. Trzech z nich występowało w benefisowym przedstawieniu *Naszych najserdeczniejszych* Victoriena Sardou (14 listopada 1868 roku). Modrzejewska grała wówczas rolę Cecylii Caussade, jej mężem był Rychter (Lucjan Caussade), lekarzem i przyjacielem Królikowski (Tholosan), uwodzicielem Świeszewski (Maurycy). W benefisie zapowiadano także udział Alojzego Żółkowskiego, który miał grać Marecata, ale w końcu musiał zastąpić go Michał Chomiński. Najwybitniejszy aktor Teatrów Warszawskich z powodu choroby (o której donosiła prasa¹⁸) nie uczestniczył w wieczorze benefisowym Modrzejewskiej, zapewne też nie brał udziału w uczcie pożegnalnej, dlatego nic dziwnego, że Kostrzewski nie umieścił Żółkowskiego w pamiątkowym kolażu.

Z grona teatralnego Kostrzewski uwiecznił jeszcze Daniela Filleborna, śpiewaka z zagadkowym listem w ręku, a poniżej czterech muzyków, z których łatwo rozpoznać można Stanisława Moniuszkę oraz Leopolda Lewandowskiego (dyrygenta orkiestry Teatru Rozmaitości). Z tymi muzykami Helena Modrzejewska wielokrotnie spotykała się podczas warszawskich występów. Brała udział w koncercie na dochód Stanisława Moniuszki (29 listopada 1868 roku) i w Salach Redutowych wykonała część deklamacyjną z jego *Widm* oraz recytowała *Wiochnę* Teofila Lenartowicza. Wraz z Danielem Fillebornem uczestniczyła w wieczorze na dochód Władysława

¹⁶ Według muzealnego opisu katalogowego Jan Aleksander Fredro został sportretowany przez Kostrzewskiego, choć nie wiadomo, w którym miejscu.

¹⁷ Zawiadamił o tym „Kurier Warszawski” 1868, nr 240, s. 3.

¹⁸ W *Kronice tygodniowej*, „Tygodnik Ilustrowany” 1868, nr 44, s. 206 pisał o „chronicznych cierpieniach”, którym ulega Żółkowski o tej porze roku i wyrażano nadzieję, że tym razem wystąpi w zapowiadany benefis Modrzejewskiej, ale tak się nie stało.

Świeszewskiego (22 listopada 1868). Natomiast Leopold Lewandowski skomponował utwór muzyczny *Helena Polka, dla pani Modrzejewskiej*, który już od grudnia 1868 roku grany był na koncertach Orkiestry Warszawskiej w Resursie Obywatelskiej¹⁹. Obok Moniuszki i Lewandowskiego znajduje się jeszcze dwóch muzyków z instrumentami. Mogą to być Jan Quattrini oraz Adam Münchheimer, dyrygenci Teatrów Warszawskich (opery i baletu). Zagadkowe jest, dlaczego wszystkim muzykom Kostrzewski narysował nogi satyra, a dwóch zaopatrzył w jego atrybut – fletnię Pana. Natomiast bardzo łatwo można rozszyfrować symbolikę owada, który znalazł się poniżej grupy muzyków. Franciszek Kostrzewski narysował muchę z pędzlem i ludzką twarzą, czyli... siebie. Na skrzydłach umieścił inicjały F.K., zapisane w sposób podobny, jak sygnował swoje rysunki m.in. w czasopiśmie „Mucha”. Uważny obserwator może jeszcze dojrzeć „naprzykrzoną muchę”, od której odgania się woźnica pojazdu z dziennikarzami, na sztandarze z wizerunkiem prasy warszawskiej. I ta mucha ma jeszcze wyraźniejszą twarz Kostrzewskiego, choć można to dostrzec tylko na oryginalnym kolażu prasy warszawskiej²⁰.

W tym całym bardzo dynamicznym obrazie, przedstawiającym kłębowisko ludzi krążących wokół spoglądającej z góry Heleny Modrzejewskiej, można jeszcze próbować rozpoznać kolejnych przedstawicieli życia kulturalnego stolicy, m.in. wydawców oraz malarzy i grafików z kręgu Kostrzewskiego. Na przykład na koniu z trąbką być może jedzie Juliusz Kossak, a jednym z mężczyzn podtrzymujących postument z artystką prawdopodobnie jest wydawca „Tygodnika Ilustrowanego” Józef Unger.

Franciszek Kostrzewski w swoim kolażu zarejestrował zaledwie początek pochodu wielbicieli Heleny Modrzejewskiej. Po prawej stronie, za aktorką i towarzyszącym jej realistycznym osobom, kłębi się tłum anonimowych wielbicieli, za którymi na pewno podążają kolejni. Widać zarysy sztandarów oraz ludzi z podniesionymi entuzjastycznie rękami i wyrzucony w górę kapelusz. Taka kompozycja doskonale oddawała nastrój pierwszych stołecznych występów gościnnych Modrzejewskiej oraz aplauz wszystkich sfer społecznych, od publiczności lożowej i parterowej, po najwyższe piętra paradyżu. I właśnie o tym entuzjazmie i bywalcach paradyżu tak pisał „Tygodnik Ilustrowany”, zapowiadając benefis aktorki:

Widoczne jest w tej chwili w Warszawie roznamiętnienie do teatru i cieszymy się bardzo z tego. Zauważyć przy tym się godzi, że sztuki poważne zyskują coraz więcej stronników; publiczność na nich uczy się słuchać i oceniać lepiej wzorową grę takich artystów, jak Królikowski, Rychter itp. Szczególniej zachowanie się paradyżu w tych czasach godnym jest uznania. Znikły owe niewczesne brawa w ciągu sztuki, w środku wypowiedzanego frazesu nawet; publiczność z milczeniem pełnym szacunku śledzi wyborową grę znakomitszych naszych artystów

¹⁹ Zapowiedź takiego koncertu (dyrygowanego przez Lewandowskiego) ukazała się już 12 grudnia 1868 roku, zob. „Kurier Warszawski” 1868 nr 275, s. 5.

²⁰ Kolaż *Prassa perjodyczna warszawska* reprodukowany jest w: Lejko (2009: 74).

i stara się nic nie stracić z efektów scenicznych, długimi wyrobionymi studiami. Jest to postępowanie prawdziwe i dowodzi pewnej dojrzałości w zapatrywaniu się na sztukę. Nie przeszkadza to bardzo głośnym oznakom zadowolenia, które po skończeniu aktu albo sztuki przełamują już wszelkie zapory i głośnym w całej sali odzywają się echem. Ale te objawy nikomu nie stają na przeszkodzie, a za pracę artystów są słuszną nagrodą... (*Kronika tygodniowa* 1868: 206).

I tylko to teatralne święto, ten entuzjastyczny pochód zakłóca jedna postać, którą Kostrzewski umieścił na lewym skraju kompozycji. Za teatralną kasą czai się wiedźma ze sztyletem w ręku, namalowana czarną farbą. Dlaczego znalazła się w tym benefisowym kolażu, co skłoniło autora do umieszczenia jej w tym właśnie miejscu? Czy symbolizuje nieprzyjaciół (nieprzyjaciółki?) zazdroszczących ogromnego sukcesu aktorce z Krakowa? Tęgo zapewne nie dowiemy się nigdy, ale kompozycję Kostrzewskiego warto włączyć do ikonograficznych świadectw początku wielkiej kariery najwybitniejszej polskiej aktorki – Heleny Modrzejewskiej.

Bibliografia

- Al. [Niewiarowski, Aleksander] (1868). Felieton Dziennika Warszawskiego. Przegląd pism periodycznych. *Dziennik Warszawski*, 240, 2383–2385.
- Brandel K. i Spółka (1868). Artykuły nadesłane. *Kurier Codzienny*, 218, 5–6.
- Franciszek Kostrzewski (1826-1911). *Katalog prac* (1963), Warszawa: Muzeum Historyczne Miasta Stołecznego Warszawy.
- Jakimowicz Irena (1952). *Franciszek Kostrzewski*. Warszawa: Wiedza Powszechna.
- Jarząbek-Wasył Dorota (2020). *Madame i doktorzy*. W: Alicja Kędziora, Emil Orzechowski (red.), *Helena Modrzejewska i jej przyjaciele*. Kraków: Księgarnia Akademicka, 41–98 (seria: Arte et Ratione; Wydawnictwa Pracowni Dokumentacji Życia i Twórczości Heleny Modrzejewskiej i Fundacji dla Modrzejewskiej, t. 11).
- Kędziora Alicja (2018). *Ikonografia teatralna „Tygodnika Ilustrowanego” (1859–1939)*, t. 1. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Kostrzewski Franciszek (1882). Paradyz. *Tygodnik Powszechny*, 13, 208.
- Kostrzewski Franciszek (1891). *Pamiętnik 1844–1911. Z 35 ilustracjami*. Warszawa: nakład i druk S. Lewentala.
- Kostrzewski Franciszek. *Benefis Heleny Modrzejewskiej*. Rysunek w zbiorach Muzeum Narodowego, rysopol / 7655, <https://cyfrowe.mnw.art.pl/pl/zbiory/902458> [odczyt: 6.08.2024].
- Kronika tygodniowa (1868). *Tygodnik Ilustrowany*, 44, 206.
- Lejko Krystyna (2009). *Kalendarze fotograficzne z zakładu Konrada Brandla. Obraz życia Warszawy w latach 60. XIX wieku*. Warszawa: Muzeum Historyczne Miasta Stołecznego Warszawy.
- Lubowski Edward (1868). Pokłosie. *Kłosy. Czasopismo ilustrowane, tygodniowe, poświęcone literaturze, nauce i sztuce*, 175, 248.
- Na paradyzie (1870). *Mucha*, 11, 102.

- Regulamin w 4ch pozach, szykownego zachowania się w teatrze (1868). *Mucha*, 1, 5.
- Szkice i obrazki. Ser. 1. Dzieło ilustrowane 48 ryc. wykonanemi przez F. Kostrzewskiego* (1858).
Warszawa: nakład i druk J. Ungra.
- Tessaro-Kosimowa Irena, Suchodolska Maria, Obidzińska Janina (oprac.) (1963). *Franciszek Kostrzewski (1826–1911). Katalog prac*. Warszawa: Muzeum Historyczne Miasta Stołecznego Warszawy (seria: Studia i Materiały – Muzeum Historyczne w Warszawie, t. 4).
- W teatrze (1872). *Kłosa*, 342, 44.
- W teatrze na paradyzie (1868). *Mucha*, 4, 36.
- W teatrze w krzesłach (1868). *Mucha*, 1, 9.
- Walicki Aleksander (1868). [bez tytułu], *Kurier Warszawski*, 213, 3.
- Wróblewski Zbigniew (1976). *Czas obrazem pisany*. Warszawa: Nasza Księgarnia.

Prasa

- „Dziennik Warszawski” 1868, 240.
- „Kłosa” 1868, 175.
- „Kłosa” 1872, 342.
- „Kurier Codzienny” 1868, 199, 218, 266.
- „Kurier Świąteczny” 1868, 52.
- „Kurier Warszawski” 1868, 37, 199, 213, 221, 233, 240, 266, 275.
- „Mucha” 1868, 1, 4.
- „Mucha” 1870, 11.
- „Tygodnik Ilustrowany” 1868, nr 44, nr 45.
- „Tygodnik Ilustrowany” 1869, nr 102.
- „Tygodnik Powszechny” 1882, nr 13.

O „warjatunci JMT” i Modrzejewskiej

Agnieszka Kowalska  <https://orcid.org/0000-0002-2842-5727>

Muzeum Krakowa

e-mail: agnieszka.trio.5@gmail.com

ORYGINALNY ARTYKUŁ NAUKOWY

Źródła finansowania publikacji / Funding acknowledgements: brak źródeł

Polityka open access / OA policy: CC BY 4.0

Informacja o konflikcie interesów / Conflict of interest: brak konfliktu interesów

Sugerowane cytowanie artykułu: Kowalska Agnieszka (2024). O „warjatunci JMT” i Modrzejewskiej. *Zarządzenie w Kulturze*, 25(1–2), 87–97.

Abstract

On “Crazy JMT” and Modjeska

The content of the article are the memoirs and correspondence of the actress and traveller Jadwiga Mrozowska-Toeplitz, in which she described her reflections on the fellow artist Helena Modrzejewska. Both ladies met in Kraków in 1903, during Madame’s last performances. Mrozowska, in a colourful way, described both the American star’s acting and her attitude towards her theatre colleagues. The letters and published diaries interestingly show how Mrozowska’s attitude towards herself and Modrzejewska changed. They also indirectly touch on relations within and outside the theatre, as well as the social status of actors. Their content is certainly an interesting supplement to research on the history of theatre and the biographies of the artists themselves.

Keywords: actress, theatre, career, memories, correspondence

Niniejszy artykuł ośmielam się zadedykować Profesorowi Emilowi Orzechowskiemu, dziękując za jego bezinteresowną dobroć i życzliwość.

Wprowadzenie

Tekst ten został zainspirowany niepublikowanymi listami Jadwigi Mrozowskiej-Toeplitz, aktorki oraz podróżniczki, do literata Stefana Heinego. Korespondencja jest własnością Muzeum Teatralnego w Warszawie. Artystka opisywała w niej swoje artystyczne życie oraz wspominała aktorkę Helenę Modrzejewską. Mrozowska pisała o Madame także w korespondencji prowadzonej z publicystką, działaczką społeczną Lucyną Kotarbińską, żoną Józefa Kotarbińskiego, aktora, kierownika literackiego i dyrektora Teatru Miejskiego w Krakowie. Ukoronowaniem jej zainteresowania Modrzejewską były fragmenty wspomnień, opublikowane w autobiograficznej książce pt. *Słoneczne życie* w 1963 roku. Porównanie korespondencji z lat trzydziestych

i pięćdziesiątych XX wieku interesująco pokazuje, jak zmieniał się stosunek Mrozowskiej do siebie samej i do Modrzejewskiej. Ich treść z pewnością stanowi zajmujące uzupełnienie do badań nad historią teatru oraz biografią samych artystek.

Mrozowska i Modrzejewska

Tytuł niniejszego artykułu i użyte sformułowanie „warjatuncia”¹ miało zwrócić uwagę na dystans i humor, z jakim Jadwiga Mrozowska-Toeplitz traktowała samą siebie. Określenie to wskazuje także na cechy jej charakteru, takie jak spontaniczność i bezpretensjonalność, które wielokrotnie rozstrzygały o jej artystycznych oraz życiowych wyborach. Wydaje się, że zupełnie inaczej, w bardziej przemyślany i konsekwentny sposób kształtowała swoją karierę Modrzejewska. I niewątpliwie tak było, wystarczy prześledzić, z jakim uporem oraz rozwagą przygotowywała swoje pierwsze występy, czy to w Warszawie, czy w Ameryce.

Modrzejewska i Mrozowska zetknęły się ze sobą w 1903 roku z okazji ostatnich, gościnnych występów Madame w Krakowie. Modrzejewska była już gwiazdą scen światowych, a Mrozowska uznaną artystką teatru lwowskiego i krakowskiego, zatrudnioną przez Józefa Kotarbińskiego w Teatrze Miejskim w Krakowie w latach 1902–1905. Jako młoda, utalentowana aktorka była obsadzana w zróżnicowanym repertuarze. Najlepiej jednak sprawdzała się w utworach modernistycznych, współczesnych, kreując postaci symboliczne, *femme fatale*, czy po prostu kobiety wyrafinowane, afirmujące swoją cielesność. Natomiast Helena Modrzejewska od początku swojej kariery największe sukcesy odnosiła, odtwarzając wielkie władczynie, skrzywdzone kochanki, wreszcie młode, inteligentne dziewczyny, zwyciężające własnym sprytem i powabem. Na scenie czarowała patrycjuszowskim wdziękiem, godnością, swobodą, pięknym ruchem scenicznym oraz oryginalnym podejściem do opracowywanych postaci. Do historii przeszły jej role chociażby z repertuaru szekspirowskiego. Poza *emploi* obie artystki dzieliła także różnica wieku, wynosząca prawie czterdzieści lat. Prezentowały więc inne pokolenia aktorskie, a co za tym idzie, inne podejście do sztuki scenicznej. A co je łączyło? Zarówno Modrzejewska, jak i Mrozowska większą część życia spędziły za granicą. Madame zyskała niekwestionowaną sławę w Ameryce i Europie. Natomiast Mrozowska, po kilku próbach scenicznych we Włoszech i małżeństwie z Józefem Toeplitzem, dyrektorem Banca Commerciale Italiana, oddała się pasji podróżowania, która pozwoliła jej odkryć m.in. najdalsze

¹ Jadwiga Mrozowska-Toeplitz w korespondencji ze Stefanem Heinem pisała o sobie, używając zaimka w trzeciej osobie, a zamiast pełnego nazwiska skrótu „JMT”. W jednym z akapitów określiła także siebie mianem „warjatuncia” [maszynopis, zachowano pisownię oryginalną], por. Mrozowska-Toeplitz (3.10.1956).

Il. 1. Helena Modrzejewska, fotografia prywatna, Atelier „Morrison”, ok. 1893, własność: Muzeum Krakowa



Il. 2. Jadwiga Mrozowska w willi w Sant'Ambrogio we Włoszech, autor nieznany, ok. 1925, własność: Muzeum Krakowa

zakątki Pamiru czy gór Kurtaka. Poza miłością do sceny łączyły je również ambicja, siła w pokonywaniu trudności, patriotyzm, miłość do sztuki oraz hojność.

Wróćmy do scenicznego spotkania obu pań. Artystki wystąpiły obok siebie tylko w dwóch sztukach. Jedną z nich była *Nowa Dejanira (Niepoprawni)* Juliusza Słowackiego. Modrzejewska zagrała Hrabinę Idalię, a Mrozowska Stellę, córkę hrabiostwa Rzeczniczich. Premiera miała miejsce 13 stycznia 1903 roku. Drugim utworem była komedia *Walka kobiet* Eugène'a Scribe'a i Ernesta Legouvé'a (premiera: 20 stycznia 1903 roku). Modrzejewska zagrała wtedy jedną ze swoich pamiętnych ról, czyli Hrabinę d'Autreval, a Mrozowska Leonie². Trudno zawyrokować, czy zetknięcie ze stylem gry amerykańskiej gwiazdy spowodowało zmiany w budowaniu postaci scenicznych u Mrozowskiej. Było to jednak wydarzenie, do którego późniejsza Pani Toeplitz powracała kilkakrotnie, jednak nie zawsze z własnej inicjatywy.

Kotarbińska o Mrozowskiej i Modrzejewskiej

Chronologicznie pierwsze wzmianki o spotkaniu artystek można znaleźć w publikacji Lucyny Kotarbińskiej pt. *Z za kulis teatru. Wspomnienia i refleksje* z 1933 roku. W rozdziale poświęconym Mrozowskiej można przeczytać, że młoda aktorka była bardzo podniecona przyjazdem Modrzejewskiej i przygotowywała się do niego jak do wielkiego święta. Kotarbińska zanotowała, iż artystka chętnie obserwowała Madame podczas prób. I „(...) aby jej nikt nie przeszkadzał, zajmowała krzesło dyrygenta w orkiestrze, a założywszy nogę na nogę i oparłszy brodę na piątce (...), pochylona, wpatrzona, chłonęła każde słowo, każdy ruch, każdą pozę Modrzejewskiej, niemal tamując oddech, aby nic ze swych obserwacji nie uronić” (Kotarbińska 1933: 155). Oglądanie „kolegów po fachu”, czy to podczas przygotowań, czy w trakcie spektakli, w istocie swej stanowiło swoistą szkołę rzemiosła dla młodszych kolegów. Jak podaje Kotarbińska, prawdopodobnie w następstwie tego Modrzejewska zaprosiła Mrozowską do siebie na wizytę oraz przeprowadziła z nią kilka lekcji deklamacji. Publicystka podała także, że Madame wyraziła się z uznaniem o talencie młodszej koleżanki. Jednak żadna z artystek nie potwierdziła, że doszło do takiego zdarzenia. Co więcej, Modrzejewska nie poświęciła Mrozowskiej ani jednej wzmianki, czy to w listach, czy w autobiograficznej publikacji pt. *Wspomnienia i wrażenia*, której pełne wydanie miało miejsce w Polsce dopiero w 1957 roku. Można zatem przyjąć, że znajomość obu pań miała charakter czysto zawodowy, związany z występami w tych samych spektaklach. Potwierdzają to dalsze fragmenty książki Kotarbińskiej, w których poza zapisem, że Mrozowska czuła podekscytowanie związane z możliwością

² Autorka niniejszego artykułu napisała dwa teksty o Modrzejewskiej i Mrozowskiej, w których porównała grę obu artystek. Z tego powodu ten temat nie zostanie tutaj szczegółowo omówiony. Zob.: Kowalska (2017: 93–106; 2020: 225–239).

występu u boku gwiazdy, znalazły się mniej entuzjastyczne strofy. Publicystka zestawiła bowiem swoje wspomnienia z późniejszym listem Mrozowskiej, w którym przeważało rozczarowanie stylem gry Madame. Oba sądy dzieliło zaledwie kilkanaście lat³, jednak Kotarbińska umieszcza je blisko siebie, stwierdzając smutno, że upływ czasu zrewidował pamięć aktorki. Mrozowska w swojej retrospekcji napisała bowiem:

Dziś już mam dość mętne wspomnienie o niej [o Modrzejewskiej – A.K.]. Widocznie nie był to rodzaj artystki, który by na mnie zrobił tak silne wrażenie, aby lata przetrwało. Może przyczyna w tym, że Modrzejewska była, według mnie, artystką formy, klasycyzmu, przynajmniej w ostatnich latach, z których ja ją pamiętam i z czego dopiero dziś zdaję sobie sprawę. Zrobiła karierę w Anglii i Ameryce, dlatego, że miała linię wielkiej damy, która snobistycznym Anglikom odpowiadała, a barbarzyńskim Amerykanom imponowała. Uroda klasyczna, postawa posągowa, piękny gest i głos, wdzięk słowiański. Oto kolumny, na których oparła się kariera Modrzejewskiej. Ale, nie było w niej tego porywu, tej pasji, który jak płomień lub wichur huczy, burzy, niszczy i tworzy. Był wielki artyzm, nie było instynktu; pochylały się czoła, nie rozpałały mózgi. Była wyrazem swej epoki i zajęła w niej najwyższe stanowisko (Kotarbińska 1933: 155–156).

Krytyczna analiza talentu Modrzejewskiej pośrednio ukazuje odmienny sposób pojmowania sztuki aktorskiej przez Mrozowską. Dla odtwórczyni postaci Harfiarki oprócz szczegółowego opracowywania roli, analizowania charakteru, opracowywania mimiki i ruchu scenicznego ważne były także improwizacja, słuchanie instynktu, emocjonalne oraz spontaniczne reagowanie na uczucia, które pojawiały się w trakcie gry. Takie podejście nierzadko powodowało zmianę zachowania aktorki na scenie i wpływało na przebieg akcji scenicznej⁴. Można założyć, że Mrozowska odmawiała Modrzejewskiej podobnej, nieszablonowej swobody i otwartości, zwracając uwagę na perfekcyjnie, wręcz metodycznie opracowany przez gwiazdę gest oraz ruch. Na koniec tego długiego listu Mrozowska, jakby wystraszona wyjawieniem swoich opinii o narodowej ikonie sztuki, skruszona stwierdza, że prawdopodobnie nie potrafiła przeniknąć całego talentu Modrzejewskiej, gdyż widziała tylko kilka zagranych przez nią ról. Jednak w 1903 roku, podczas jej ostatnich występów gościnnych w Polsce, szczerze ją uwielbiała, nie zdając sobie wówczas sprawy z artystycznych różnic istniejących pomiędzy nimi.

³ Lucyna Kotarbińska we wspomnieniach cytuje fragmenty listu napisanego do niej przez Mrozowską. Prawdopodobnie list ten pochodził z lat dwudziestych XX wieku. Mrozowska przebywała we Włoszech już od 1907 roku, por. Korespondencja Lucyny Kotarbińskiej z lat 1896–1941. Niestety, podczas kwerend w Instytucie Sztuki Polskiej Akademii Nauk autorce artykułu nie udało się znaleźć oryginału tej korespondencji.

⁴ Artystka wielokrotnie pisała o wprowadzanych spontanicznych zmianach, jakie inicjowała podczas gry na scenie, a które nie były przygotowane w trakcie prób, np. o dodatkowych gestach dodawanych do dialogu słowach czy nawet zmianie ruchu, a przez to układu danej sceny. Nazywała to „impetem improwizacji” lub natchnieniem (Toeplitz-Mrozowska 1963: 192).

Modrzejewska w listach do Stefana Heinego

W 1956 roku Ada Sari, światowej sławy śpiewaczka i przyjaciółka Mrozowskiej, wysłała do niej list z dołączonymi czterema artykułami Stefana Heinego, publikowanymi w „Tygodniku Powszechnym”, oraz notatką, w której literat i zarazem pracownik Teatru Powszechnego w Łodzi prosił Sari o skontaktowanie go z Mrozowską. Powodem była chęć napisania artykułu o teatralnej działalności znanej podróżniczki. Dziennikarzowi zależało na informacjach dotyczących scenicznej kariery Mrozowskiej oraz na zdjęciach aktorki w rolach. Artystka z wielką radością i chęcią przyczyniła się do jego prośby i opracowała krótkie *résumé*. Jej relacja nie skupiła się tylko na pracy w teatrze, a objęła także podróże oraz działalność artystyczno-społeczną, jaką prowadziła w Mediolanie⁵. Prawdopodobnie jednak Heine nigdy nie opublikował artykułu o Mrozowskiej, co sugerują wycinki z późniejszych listów aktorki. Jednakże, dla niniejszych rozważań, ważne okazały się wspomnienia artystki, dotyczące właśnie jej kontaktów z Modrzejewską⁶. Forma tych reminiscencji wskazuje, iż Mrozowska odpowiadała na pytania, które zadał jej współpracownik „Tygodnika Powszechnego”, a ich treść pokrywała się z uwagami zapisanymi przez Kotarbińską w *Z za kulis teatru*. Nie odbiegała również od późniejszych wspomnień, opublikowanych przez samą Mrozowską w jej książce.

W jaki więc sposób zdobywczyni gór Kurtaka opisywała niekwestionowaną gwiazdę teatru? Po pierwsze z dużą odwagą i smutkiem przyznała się, że nie pamięta spektakli, w których towarzyszyła Modrzejewskiej. Z wymienionych sztuk potwierdziła tylko swój udział w *Walce kobiet* Scribe'a i Legouvé'a. Po drugie krytycznie oceniła swoją postawę jako młodej, żadnej sławy aktorki. O Modrzejewskiej napisała natomiast, że jej stosunek do kolegów był nienaganny, a sama gwiazda była osobą w każdym calu nieskazitelną i doskonałą. Natomiast jej wielkość artystyczna opierała się „(...) na jej prawdziwej czy też udanej szczerości (wszystko jedno jakiej), na pięknej postawie, harmonijnym głosie, bardzo indywidualnej mimice oraz na tytule hrabiowskim, który zaimponował najbardziej snobistycznym na świecie demokratom amerykańskim” (Mrozowska 1957: 1). Wydaje się, że Mrozowska z rozmysłem zaakcentowała tutaj hrabiowski tytuł, jaki zyskała Modrzejewska po

⁵ W Muzeum Teatralnym w Warszawie przechowywana jest korespondencja Mrozowskiej i Heinego oraz kilkustronicowy biogram, napisany przez artystkę na maszynie. Data powstania życiorysu pokrywa się z okresem trwania korespondencji oraz informacjami zawartymi w listach, por. Mrozowska-Toeplitz 1956. Potwierdzeniem tych wiadomości jest list napisany do przyjaciela Tadeusza Białkowskiego, w którym aktorka opowiadała o planowanej publikacji na jej temat, por. Mrozowska-Toeplitz (7.10.1956).

⁶ Przesłane Mrozowskiej teksty dotyczyły Modrzejewskiej, Aleksandra Zelwerowicza, Stanisławy Wysockiej oraz Henryka Ibsena. Sam Heine poświęcił Madame kilka tekstów wydrukowanych na łamach „Tygodnika Powszechnego” w latach 1950–1957. Informacje uzyskane od prof. Alicji Kędziory. Autorka artykułu nie znalazła żadnego tekstu Heinego o Mrozowskiej.

ślubie z Karolem Chłapowskim, podkreślając, że pomogło to artystce wejść w krąg tzw. wyższego towarzystwa. Sprawilo także, że przed Panią Chłapowską otwierały się domy krakowskich arystokratów. Mrozowska zaznaczyła, że na takie zaproszenia nie mogły liczyć inne krakowskie aktorki, a zwłaszcza ona⁷. W słowach tych rozbrzmiewało wiele smutku i żalu, a autorka listów nieświadomie wskazała na panujące w ówczesnych realiach różnice społeczne. Pozycja Modrzejewskiej była oczywiście wyższa niż części zespołu Teatru Miejskiego.

W dalszej części korespondencji Mrozowska odniosła się do opisanego już przez Kotarbińską zaproszenia na prywatne spotkanie z Madame. W stanowczych zdaniach podkreśliła, że Modrzejewska nigdy jej u siebie nie przyjmowała, gdyż nie miała powodu, aby to robić. Różnice między obu paniami były zbyt duże i widoczne. „To raczej JMT, nawiązywała lekkomyślny kontakt z artystką dwóch Kontynentów, choć jak diabeł rogaty odpędzała się od wszelkich sugestii. Grając z Modrzejewską, JMT nie odczuwała żadnej „wyjątkowej (ani magnetycznej) siły, bo zawsze była zajęta hamowaniem własnej, a kontakt nawiązywała z publicznością” (Mrozowska 1957: 3). Powyższe opinie są bardzo zbliżone do tych cytowanych przez Kotarbińską. To, co w nich uderza, to duża doza samokrytycyzmu i otwartości w opisywaniu młodocianej pewności siebie oraz swoich zachowań. W kilku umieszczonych pod koniec listu zdaniach, Mrozowska skonstrastowała swoją artystyczną i życiową zuchołość, z dystynkcją Modrzejewskiej. Tak, o tym napisała: „damą się jest, albo się nie jest, bez względu na wiek i toaletę. Modrzejewska nią była, JMT nie”. I dalej, pisząc o sobie: „Ona była jakimś wypadkiem, jaką siłą, która ją wyniosła ze wsi podkieleckiej guberni na łańcuchy Himalajów” (Mrozowska 1957: 3–4). Ten cytat wydaje się stanowić dobrą puentę do tej części artykułu, puentę, która pokazuje, jak zmieniały się życiowe cele, które przyświecały działalności Mrozowskiej. Jednak zawsze towarzyszyła im ambicja do bycia sławną oraz szanowaną. I podobnie jak Modrzejewska, Mrozowska pracowała na to przez większą część życia. Najpierw swoje wysiłki nakierowała na uzyskanie pozycji znakomitej aktorki, następnie prominentnej żony szanowanego w Europie bankiera, a na końcu uznanej odkrywczyni najdalszych zakątków Azji. Ani Mrozowskiej, ani Modrzejewskiej nie można odmówić konsekwencji w realizacji marzeń.

⁷ Na potwierdzenie swoich sugestii Mrozowska podaje przykład związany z jej wizytą w krakowskiej siedzibie rodu Tarnowskich. Aktorka próbowała zaprosić ich na swój specjalny benefis, dochód z którego miał być przeznaczony na jej leczenie. Jednak Tarnowscy jej nie przyjęli.

Modrzejewska w *Słonecznym życiu*

W roku 1963 ukazało się w Polsce pierwsze wydanie wspomnień Mrozowskiej pt. *Słoneczne życie*. Aktorka zaczęła pisać swoją książkę około 1958 roku. Listy do Heinego poprzedziły pracę nad publikacją, a być może stanowiły pewną motywację do jej powstania. W okresie opracowywania książki Mrozowska była już słaba i schorowana. Wielokrotnie korzystała z pomocy zaprzyjaźnionych aktorów, pisarzy, którzy sprawdzali dla niej informacje dotyczące dat przedstawień, tytułów sztuk czy kreowanych przez nią postaci⁸. W stworzonej przez nią barwnej, autobiograficznej opowieści nie zabrakło oczywiście kilku akapitów poświęconych Modrzejewskiej. Naturalnie dotyczyły one ich wspólnych występów w Krakowie. Również w tych fragmentach zachwył nad techniką i talentem oraz prywatną osobowością Modrzejewskiej mieszał się z próbą obiektywnej oceny.

Świadectwo owych niezapomnianych przeżyć artystycznych zostało przez nią zawarte we fragmencie opisującym grę Madame w nowej sztuce Wyspiańskiego pt. *Protesilas i Laodamia*. Młoda aktorka podczas spektaklu stała za kulisami i chłonęła wzrokiem występ Modrzejewskiej. Później zanotowała, że gra artystki była tak naturalna i prawdziwa, iż całkowicie wierzyło się w rzeczywistość prezentowaną na scenie. „Gdy w końcu ostatniego monologu [Modrzejewska jako Laodamia – A.K.] przebija się nożem, publiczność i my (...) wzdrygnęliśmy się z przerażenia i chcieliśmy biegnąć ku niej z ratunkiem, bo się zabiła! Zabiła naprawdę! Rozumiecie? Zbladła, pomimo szminki, i miała tak straszne oczy...” (Toeplitz-Mrozowska 1963: 88). Gloryfikacja stylu gry została uzupełniona poprzez dodanie kilku uwag na temat cech osobowości amerykańskiej gwiazdy. Opinie te są analogiczne do tych zawartych w listach do Heinego. Późniejsza podróżniczka uznała Modrzejewską za prawdziwą damę, co było zauważalne w każdym jej ruchu, sposobie wypowiedzania się, w odpowiednim, modnym ubiorze. Co więcej, Mrozowska kolejny raz uznała Madame za osobę przyjacielską w stosunku do zespołu aktorskiego, wyrozumiałą i skromną, otwartą na nowe wyzwania artystyczne. Jednak, nawet w tych urywkach, Pani Toeplitz ponownie pozwoliła sobie na kilka słów szczerości lub raczej usprawiedliwienia swojego scenicznego występu u boku Modrzejewskiej. Oceniając swój występ, stwierdziła, że grała zbyt obojętnie, bez przejęcia się rolą i współzawodnictwem z gwiazdą.

Było coś w Modrzejewskiej, co mi pętało nogi i wiązało ręce, co dławilo w gardle szczerość należnych Jej odpowiedzi. Czy owo nieporozumienie pochodziło z odmiennego stylu gry starszego pokolenia? Czy może raził mnie ten ledwie uchwytny akcent nadany polskiemu

⁸ Zob.: Korespondencja Tadeusza Białkowskiego z lat 1930–1959; Korespondencja Hanny z Rossmanów 1v Biesiadeckiej 2v Kaplickiej; Korespondencja Jadwigi Mrozowskiej-Toeplitz.

słowu przez długoletnie używanie języka angielskiego? Nie wiem, ale prawdą jest, że czułam się niegodną partnerką tak wielkiej artystki” (Mrozowska-Toeplitz 1963: 88).

Pokorna ocena własnej gry czy tylko pewna poprawność? Właściwie jedno i drugie, zwłaszcza że w ówczesnych sprawozdaniach teatralnych skrytykowano jej występy u boku Madame⁹. Warto na koniec tej części artykułu zatrzymać się na uwadze Mrozowskiej dotyczącej Modrzejewskiej i jej amerykańskiego akcentu oraz stylu gry, tak łatwo dającego się odróżnić od techniki młodszych artystów. Należy przyznać, że w tej kwestii opinie Mrozowskiej były trafne, a podobne uwagi pojawiły się w kilku krakowskich gazetach. Omówiła to szczegółowo Diana Poskuta-Włodek w swoim artykule poświęconym ostatnim występom gwiazdy (Poskuta-Włodek 2019: 89–100). Cytując recenzentów, autorka zanotowała, że krakowska publiczność zwróciła uwagę na ten obco brzmiący akcent, pewne zmęczenie w grze i odmienność idealistycznej techniki od stylu modernistycznego. Nieśmiało zarzucano Madame przesadną jaskrawość w odtwarzaniu postaci, koturnowość i zbytnią posągowość. To, co czyniło z niej niekwestionowaną gwiazdę, to m.in. czysty, estetyczny gest, harmonijny, wręcz rzeźbiarski układ sylwetki czy idealistyczne spojrzenie. Tak podsumował to Władysław Prokesch, recenzent „Nowej Reformy”: „Może ten styl tragiczny, który daje artystka (...), odskakuje już nieco od dzisiejszego zmodernizowanego, ale to, co w nim tkwi, będzie zawsze źródłem zachwyty i pouczenia” (Prokesch 1903: 3)¹⁰. I rzeczywiście, ta perfekcja nadal wzruszała publiczność oraz aktorów.

Podsumowując zawarte w *Słonecznym życiu* wspomnienia dotyczące Modrzejewskiej, należy dodać, że te pełne zachwyty i kurtuazji fragmenty pamiętnika były nie tylko świadectwem entuzjazmu, ale też wyrazem ogólnej tendencji, jaka obowiązywała podczas upubliczniania własnych opinii o znanych artystach. O wielkich należało pisać stosownie, stąd bardziej szczerze wydają się poglądy Mrozowskiej zawarte w liście do Kotarbińskiej. Nie wyklucza to jednak celnych spostrzeżeń na temat techniki aktorskiej, zmian w odbiorze gry Madame, a także jej prawdziwego uznania dla roli Laodamii.

⁹ Diana Poskuta-Włodek w artykule o ostatnich występach amerykańskiej gwiazdy w kraju napisała, iż powszechnie było przyjęte, że aktorzy zatrudnieni w danym teatrze, nie mieli prawa dominować swoją grą nad zaproszoną artystką lub artystą. Co więcej, obcinano im fragmenty tekstu, aby jeszcze bardziej skupiać uwagę widza na gwiazdorce. Nie zmieniało to faktu, że ich gra także była starannie oceniana. Tak było i w tym wypadku. Zob. Poskuta-Włodek 2019: 96.

¹⁰ Poskuta-Włodek słusznie zwraca uwagę, że część recenzentów i widzów należała już do młodszego pokolenia, które, tak jak Mrozowska, nie znało wcześniejszych osiągnięć Modrzejewskiej. Por. np. Rakowski 1903: 2; zob. także m. [Jastrzębski] 1903: 3.

Zakończenie

Spotkanie Mrozowskiej i Modrzejewskiej stanowiło tylko epizod w życiu obu artystek. Zdarzenie to z pewnością było dla nich ważne, ale dla każdej z zupełnie innych powodów. Dla gwiazdy dwóch kontynentów role zagrane w ukochanym mieście stanowiły pożegnanie z krajem i z polską sceną. Mrozowska dopiero rozpoczęła swoją karierę, również niepozabawioną wspaniałych kreacji scenicznych. Jednak dla niej spotkanie z Modrzejewską stworzyło możliwość skonfrontowania się z utalentowaną gwiazdą (dziś już wiadomo, że niewykorzystaną), dawało możliwość pokazania swoich umiejętności oraz sposobność do nauki. Charakter oraz treść listów i wspomnień bezsprzecznie uwidaczniały różnice między obu aktorkami. Jednakże w opisaney korespondencji oraz w niecytowanych tutaj listach do przyjaciół pojawiły się sentencje wskazujące na smutek i żal, który odczuwała Mrozowska. Nie dotyczył on zainteresowania, jakim wśród znawców i widzów wiele lat po swojej śmierci cieszyła się Modrzejewska. Autorka *Słonecznego życia* dzieliła się gorzką refleksją, że o niej pamięta się rzadko i najczęściej w kontekście jej wypraw naukowych oraz geograficznych odkryć. Zapomina się natomiast o jej sztuce scenicznej. A przecież aktorką pozostała na zawsze. „Sceną mojego życia nie był tylko Kraków, Lwów, czy Warszawa i choć ja przestałam grać role przeznaczone mi przez dobrych lub złych pisarzy, to jednak rolę przeze mnie skomponowaną gram do dnia dzisiejszego” (Mrozowska-Toeplitz 1956: 4).

Ten, może zbyt melodramatyczny, cytat dobrze charakteryzuje losy obu artystek. Zarówno Mrozowska, jak i Modrzejewska zmieniały kontynenty, sceny, widownie, ale swoje życiowe role pisały dla siebie same i odgrywały je do końca. Bo dla nich sceną była otaczająca je rzeczywistość. A każda zwyczajna sytuacja, każde, nawet prywatne, spotkanie, wydarzenie potrzebowało użycia swoistych, odrębnych środków aktorskich.

Bibliografia

- m [Marian Jastrzębski] (1903). Z Teatru. *Makbet, tragedia w pięciu aktach Szekspira*. I występ gościnny Heleny Modrzejewskiej. *Naprzód*, nr 12, 3.
- Korespondencja Hanny z Rossmanów 1v Biesiadeckiej 2v Kaplickiej. T. 1. Przyb. 79/82, Biblioteka Jagiellońska.
- Korespondencja Jadwigi Mrozowskiej-Toeplitz. D.580 III, Muzeum Teatralne w Warszawie.
- Korespondencja Lucyny Kotarbińskiej z lat 1896–1941. Archiwum Mieczysława Rulikowskiego, część 2, Rps 1067, Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk.
- Korespondencja Tadeusza Białkowskiego z lat 1930–1959. Archiwum J. Ryłskiej, sygn. 1302, Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk.

- Kotarbińska Lucyna (1933). *Z za kulis teatru. Wspomnienia i refleksje*. Warszawa: nakł. Księgarni F. Hoesicka.
- Kowalska Agnieszka (2017). „Bo piękno po to jest by zachwycalo. Helena Modrzejewska jako Laodamia”. W: Alicja Kędziora (red.), *Helena Modrzejewska – szkice do portretu 2*, Kraków: Wydawnictwo Attyka (seria: Arte et Ratione, t. 1), 93–106.
- Kowalska Agnieszka (2020). „Kto oczy od ócz tych uleczy?!” – Modrzejewska i Mrozowska”. W: Alicja Kędziora, Emil Orzechowski (red.), *Helena Modrzejewska i jej przyjaciele*, Kraków: Księgarnia Akademicka (seria: Arte et Ratione; Wydawnictwa Pracowni Dokumentacji Życia i Twórczości Heleny Modrzejewskiej i Fundacji dla Modrzejewskiej, t. 11), 225–239.
- Modrzejewska Helena (1957). *Wspomnienia i wrażenia*, przeł. Marian Promiński. Kraków: Wydawnictwo Literackie (seria: Pamiętniki i Wspomnienia. Seria 1: Pamiętniki Polskie).
- Mrozowska-Toeplitz Jadwiga (1956). Artykuł życiorysowo-wspomnieniowy Jadwigi Mrozowskiej-Toeplitz, 1 października 1956, sygn. D 580 III, Muzeum Teatralne w Warszawie.
- Mrozowska-Toeplitz Jadwiga (3.10.1956). List Jadwigi Mrozowskiej-Toeplitz do Stefana Heinego, 3 października 1956 roku. Korespondencja Jadwigi Mrozowskiej, sygn. D 580/III, Muzeum Teatralne w Warszawie.
- Mrozowska-Toeplitz Jadwiga (7.10.1956). List Jadwigi Mrozowskiej do Tadeusza Białkowskiego, 7 października 1956. Korespondencja Tadeusza Białkowskiego z lat 1930–1959, Archiwum J. Ryłskiej, sygn. 1302, Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk.
- Mrozowska-Toeplitz Jadwiga (21.10.1956). List Jadwigi Mrozowskiej-Toeplitz do Ady Sari, 21 października 1956 roku. Korespondencja Jadwigi Mrozowskiej, sygn. D 580/III, Muzeum Teatralne w Warszawie.
- Mrozowska-Toeplitz Jadwiga (1957). List Jadwigi Mrozowskiej-Toeplitz do Stefana Heinego, 1 kwietnia 1957 roku. Korespondencja Jadwigi Mrozowskiej, sygn. D 580/III, Muzeum Teatralne w Warszawie.
- Poskuta-Włodek Diana (2019). Ostatnie krakowskie występy Modrzejewskiej a nowe aktorstwo. W: Alicja Kędziora, Emil Orzechowski (red.), *Helena Modrzejewska i teatr jej epoki*. Kraków: Wydawnictwo Attyka (seria: Arte et Ratione, t. 9), 89–100.
- Prokesch Władysław (1903). Repertuar Teatru Miejskiego. *Nowa Reforma*, 9, 2–3.
- Rakowski Konrad (1903). Z teatru. Siódmy występ Heleny Modrzejewskiej. *Czas*, 16, 2.
- Toeplitz-Mrozowska Jadwiga (1963). *Słoneczne życie*, oprac. lit. Alfred Woycicki, red., przypisy, dobór il., indeks Jan Gintel. Kraków: Wydawnictwo Literackie (seria: Pamiętniki i Wspomnienia. Seria 1: Pamiętniki Polskie).

Edward Krasinski  <https://orcid.org/0000-0001-8320-177X>

Instytut Sztuki PAN

e-mail: profesor.krasinski@gmail.com

Joanna Samborska

ORYGINALNY ARTYKUŁ NAUKOWY

Źródła finansowania publikacji / Funding acknowledgements: brak źródła

Polityka open access / OA policy: CC BY 4.0

Informacja o konflikcie interesów / Conflict of interest: brak konfliktu interesów

Sugerowane cytowanie artykułu: Krasinski Edward, Samborska Joanna (2024). Warszawski hold Madame 1909. *Zarządzenie w Kulturze*, 25(1–2), 99–118.

Abstract

Warsaw Tribute to Madame 1909

Helena Modrzejewska (1840–1909) was a luminary of the stage, captivating audiences in Cracow (1865–1869) and Warsaw (1869–1876). Yet, her brilliance transcended national borders. From 1877 she soared to the zenith of American theatre history, her talent resonating across the globe. In 1880–1882 and 1885, she graced the stages of London and around Great Britain. Following Helena Modrzejewska's passing on 8 April 1909 on Bay Island in Newport Beach, California, many articles, biographical entries, memories, and press notes flooded the Warsaw newspapers. Correspondents meticulously detailed funeral ceremonies in Los Angeles and Chicago. On 30 June, Modrzejewska's body was transported to New York; then, on 3 July, to Europe on the Augusta Victoria steamer and later on to her hometown, Cracow. This comprehensive overview of Warsaw's posthumous reception includes pivotal texts by exceptional artists (Józef Kotarbiński) and critics (Władysław Bogusławski), as well as a review of funeral ceremony descriptions, publications of correspondence excerpts, memoirs, and photo collections.

Keywords: Helena Modrzejewska (1840–1909), Helena Modjeska (1840–1909), theatre studies, criticism, press reception, actress

Po zgonie Heleny Modrzejewskiej 8 kwietnia 1909 roku w domu w Balboa na Bay Island w kalifornijskim Newport Beach w prasie warszawskiej pojawiło się zadziwiająco wiele artykułów, wspomnień, notatek, wzmianek. Gwiazdę światową postrzegano w trzech wymiarach: artystki, Polki i kobiety. Podczas nabożeństwa żałobnego w katedrze w Los Angeles Thomas James Conaty mówił nie tyle o artystce, gdyż tu jej nie znał, ile o kobiecie – chrześcijance i Polce (Modrzejewska, Chłapowski 1965, t. 2: 393). Zdzisław Dębicki zapisał w „Bibliotece Warszawskiej”:

Oddalona od ojczyzny, wielka artystka nie utraciła jednak nigdy żywego z nią kontaktu. Sercem obywatelki odczuwała wszystkie niedole narodu, a dla Polaków amerykańskich była siostrą oddaną. Wskutek mowy, wypowiedzianej na wystawie w Chicago podczas „dnia polskiego”,

Zeszyt jubileuszowy dedykowany Profesorowi Emilowi Orzechowskiemu
2024, 25(1–2), s. 99–118
<https://doi.org/10.4467/20843976ZK.24.014.20132>
www.ejournals.eu/czasopismo/zarzadzenie-w-kulturze

Otrzymano/Received: 19.03.2024
Zaakceptowano/Accepted: 1.05.2024
Opublikowano/Published: 15.10.2024

władze rosyjskie odmówiły jej zezwolenia na przyjazd do Warszawy w roku 1903, gdy bawiła w Krakowie i Lwowie (Z.D. 1909: 201).

O złym stanie zdrowia albo znacznym polepszeniu donosiły dzienniki od końca marca 1909 roku. Opisują ostatnie tygodnie jej życia. Modrzejewska od dłuższego czasu cierpiała na niedomogę serca oraz przewlekłe zapalenie nerek, którego efektem była ogólna wodna puchlina, zwłaszcza jamy brzusznej. Przypomniano, że jeszcze 12 stycznia wystąpiła w ostatniej scenie *Lady Makbet* w filharmonii w Los Angeles na przedstawieniu amatorskim na rzecz ofiar katastrofy messańskiej. 27 marca „Nowa Gazeta” zamieszcza informację, że Modrzejewska jest konająca. Pierwsze wiadomości o zgonie dotarły do prasy warszawskiej już 9 kwietnia od korespondentów z Wiednia i Nowego Jorku. Zmarła pozostawiła męża, syna Rudolfa, inżyniera w Chicago, i troje wnuków, w testamencie – majątek wartości 110–120 tysięcy dolarów, który całkowicie przechodzi na własność rodziny. Mąż artystki otrzymuje jedynie wspólną bibliotekę.

13 kwietnia „Kurier Warszawski” informuje, że artyści Teatru Rozmaitości wysłali do syna, Rudolfa Modrzejewskiego, depeszę z wyrazami głębokiego żalu. Poprzedniego dnia postanowiono urządzić w tym tygodniu nabożeństwo żałobne. Powstał też projekt zorganizowania w Teatrze Wielkim widowiska ku uczczeniu artystki, z otwarciem funduszu na posąg Modrzejewskiej, który powinien stanąć w foyer, obok Jana Królikowskiego i Alojzego Żółkowskiego-syna.

W licznych korespondencjach opisywano ostatnie trzymiesięczne niebiańskie tournée artystki w Ameryce. 10 kwietnia zwłoki Modrzejewskiej wystawione były w Los Angeles w sali klubowej Rycerzy Kolumba (stowarzyszenia wzajemnej pomocy, do którego należała zmarła), pięknie udekorowanej w kiry żałobne, kwiaty, świeczniki i wieńce. 11 kwietnia o ósmej rano sprawiono jej królewskie nabożeństwo w katedrze z mową biskupa Conaty’ego, w obecności tysięcy wiernych. Pochowano ją tymczasowo w krypcie kaplicy na cmentarzu kalwaryjskim. Zabalsamowane ciało zakuto w dwie trumny: cynkową i blaszaną.

2 maja „Kurier Warszawski” ogłosił reportaż autora ukrytego pod kryptonimem S.B. *Polacy w Ameryce*. Zawdzięczamy mu szczegółowy opis obchodów ku czci Modrzejewskiej 14 kwietnia w Chicago, urządzony staraniem Rycerzy Kolumba, w sali tego stowarzyszenia. Na żałobną uroczystość przybył z Nowego Jorku Frank Keenan, aktor, towarzysz podróży artystycznej po Ameryce, który wygłosił główną mowę. Herbert (Hubert) Druce, dyrektor Teatru Garricka, przemawiał w imieniu zarządów teatralnych, a po nim wystąpili adwokaci Daniel Donahue i P.B. Flanagan oraz dr Eugene Clancy. Spotkaniu przewodniczył prezes grupy (Wielki Rycerz) Antoni Czarnecki. W prasie przytoczono fragment oracji żałobnej Franka Keenana:

Była to niewiasta wielkich cnót i zalet; była artystką, patriotką i orędowniczką wszystkiego, co piękne, dobre, czyste i uszlachetniające.

Przebieg jej życia dowodzi, że świat umie pokochać niewiastę cnotliwą i że scena potężnym jest czynnikiem w szerzeniu dobra. W ciągu całej kariery każdy, kto miał sposobność znaleźć się pod jej wpływem, musiał stawać się lepszym.

Była jednym z owych geniuszów rozumu, sztuki i wysokich ideałów, które sprzeciwiają się obniżaniu sceny do sfery erotycznej oraz utrzymują ją na wysokości wyżyn artystycznych. Wiedziała i wierzyła, że jest życie pozagrobowe, że jest Bóg, że życie ziemskie to tylko przygotowanie do przyszłego, i że każdy obowiązany jest czynić wszystko, co zdoła dla podniesienia ludzkości.

Wielkość jej jest trwała, a nazwisko jej zawsze błyszczeć będzie pomiędzy najwspanialszymi przedstawicielami sceny i związane z nazwiskami największych dobroczyńców współczesnych. Była wierna religii, wierna ojczyźnie polskiej i wierna tej przybranej ojczyźnie. Wszyscy ją kochamy za to, że była wielką aktorką, wielką charakterem i zacną kobietą. Prosimy Wszechmocnego o uzyczenie jej wiecznego pokoju tak, jak składamy Mu dziękczynienia za to, że żyła pomiędzy nami (S.B. 1909a: 9, przedruk: edw. 1909).

James Francis (Frank) Keenan (1858–1929) był wybitnym aktorem teatralnym. W Nowym Jorku stał się sławny w rolach szekspirowskich (*Król Lear*, *Makbet*). Od roku 1909 był bohaterem filmu niemego jako aktor i reżyser.

20/25/28 (pojawia się tyle dat!) maja pociągiem kolei Northwestern przewieziono trumnę w dębowej skrzyni do Chicago (por. S.B. 1909b: 7). Na dworcu oczekiwali Karol hr. Chłapowski oraz syn Ralf z rodziną. Na rydwanie żałobnym odwieziono artystkę na cmentarz polsko-czeski św. Wojciecha. Orszak dotarł tam ok. trzeciej po południu. Ciało złożono w kostnicy pięknie ozdobionej kwiatami i palmami. Przybyli m.in. ks. Fr. Gordon, proboszcz parafii Najświętszej Marii Panny Apostolskiej z księżmi oraz ks. Maksymilian Kotecki, proboszcz kościoła św. Piotra i Pawła, któremu towarzyszyli w uzbrojeniu Rycerze Kolumba. Pozostanie tu ponad miesiąc. Hołd zmarłej będą składać z setkami wieńców mieszkańcy Chicago, Milwaukee, Detroit, Cleveland, Buffalo. 30 czerwca zwłoki zostaną przewieziono do Nowego Jorku, skąd 3 lipca odpłyną na parowcu „Augusta Victoria”, linii hambursko-amerykańskiej, do Europy – i ojczystej ziemi.

14 kwietnia „Goniec Poranny” przekazuje wiadomość z Krakowa o projekcie sprowadzenia zwłok Modrzejewskiej z Ameryki i pochowania w Krakowie lub Poznaniu (El. 1909: 1). Następnego dnia „Nowa Gazeta” zamieszcza notatkę o hołdzie dla Modrzejewskiej w Krakowie (*Hołd dla Modrzejewskiej...* 1909). Na piątkowym przedstawieniu *Mazepy* ma stanąć na scenie jej biust w otoczeniu wszystkich artystów krakowskich. Solski wygłosi wspomnienie, a Wysocka zadeklamuje „natchniony wiersz Asnyka”.

W czwartek 15 kwietnia o godzinie dziesiątej odbyło się nabożeństwo żałobne w warszawskim kościele św. Andrzeja (panien kanoniczek) na placu Teatralnym (*Nabożeństwo żałobne...* 1909). Mszę celebrował ks. kanonik Jan Niedzielski. Artyści w podwójnym kwartecie odśpiewali na chórze mszę żałobną Alberta Schweitzera

pod kierunkiem dyrektora Feliksa Pieńkowskiego. Świątynię tłumnie wypełnili przedstawiciele świata teatralno-artystycznego oraz inteligencji warszawskiej.

„Wdzięczną pamięć Warszawy dla wielkiej artystki” wyraziły teatry warszawskie (Rozmaitości, Nowości, Nowy) na uroczystości żałobnej 21 kwietnia o godzinie jedenastej w kościele św. Krzyża (*Kronika żałobna* 1909). Ceremonię przygotował Władysław Paliński. Prezbiterium wypełnili: rodzina śp. Karolowej Chłapowskiej, hr. Platerów i kanoniczki hr. Chłapowskiej, artystki i artyści teatrów warszawskich – Bolesław Ładnowski, Wincenty Rapacki, Romana Popiel-Święcka, Helena Marcello-Palińska. Było też sporo literatów i dziennikarzy. Mszę odprawił wikariusz kościoła św. Krzyża Hipolit Skimborowicz, redaktor „Dziennika Powszechnego”. Najpierw chór wykonał *Kyrie elejson* Karola Studzińskiego pod dyrekcją Jana Stankiewicza, inspektora Opery, a w dalszych częściach odśpiewał pieśni żałobne: hymn pogrzebowy Carla Marii Webera *Cisza grobów nas ocienia* oraz *Requiem aeternam* Wilhelma Troszla. Między śpiewami chóralnymi wystąpili Aleksander Myszuga z pieśnią solową Moniuszki *O, Panie, co losy ludzkości*, Włodzimierz Malawski i Zygmunt Mossoczy z duetem *Pod krucyfiksem* (*Wy, coście we łzach*) Gabriela Fauré, Władysław Proniewicz z modlitwą *Panie, gdy serce drży* Moniuszki. Akompaniował im Adolf Szczygielski. Przed godziną dwunastą orkiestra Filharmonii, ustawiona w bocznej nawie świątyni, wykonała *Marsz żałobny* Chopina w układzie instrumentalnym Zygmunta Noskowskiego, pod dyrekcją Ignacego Cielewicza. Na organach grał dyrektor chóru Adam Szczygielski.

25 kwietnia na ogólnym zebraniu Stowarzyszenia artystów warszawskich teatrów rządowych w Salach Redutowych przewodniczący Władysław Paliński zgłosił wniosek o postawienie biustu Modrzejewskiej, a zebrani przez powstanie uczcili „pamięć zgasłej wielkiej artystki”.

22 kwietnia „Kurier Warszawski” i „Głos Warszawski” podają, że w księgarniach ukazały się pocztówki Modrzejewskiej w różnych rolach, wykonane ze zdjęć zrobionych w Ameryce przez Jana Idzikowskiego (*Podobizny Modrzejewskiej* 1909; *Pocztówki z Modrzejewską* 1909). Wypuściła je firma wydawnicza kart pocztowych Józefa Ślusarskiego. Z kolei gazeta popołudniowa „Dzień” 29 kwietnia zamieszcza apel, by dla uczczenia pamięci Modrzejewskiej zebrać drogą składek publicznych fundusz stypendialny dla adeptek dramatu i opery polskiej, w pierwszym rzędzie dla krewnych artystki – bratanicy Modrzejewskiej Heleny Opidówny, kształcącej się w Warszawie na śpiewaczkę i pracującej jako buchalterka w banku (*Delta* 1909).

Pierwsze sylwetki Modrzejewskiej ukazują się w dziennikach 9 kwietnia. Następnego dnia jest ich pięć, od połowy kwietnia wypełniają również łamy tygodników. Naliczyliśmy aż pięćdziesiąt pozycji, wzmianek, informacji, notatek – ponad sto. Znamienne są treści i tony wstępne:

Muza sztuki dramatycznej przywdziała żałobę, na wieść o śmierci największej artystki polskiej, jednej z największych artystek świata (Dobrowolski 1909a).

Jedna z najszlachetniejszych przedstawicielek szerokiej skali kunsztu aktorskiego, Polka, która niemal wszechświatową sławę osobistą dzieliła się z narodem swoim (*Helena Modrzejewska 1909a*).

Umarła wielka artystka – znikło jedno z tych zjawisk wyjątkowych, które się na świecie nie powtarzają – kobieta geniusz. (...) Była geniuszem artystycznym, który śmiało postawić można obok największych w sztuce. To, co ona tworzyła na scenie, było poza wszelkimi szkołami estetycznymi, było czymś tak cudnym i jedynym, że przy niej niepodobna wymienić żadnego innego nazwiska – nawet Duse (*Modrzejewska 1909*).

We wspomnieniach pozgonnych podawano podstawowe informacje biograficzne: młodzięcza praktyka prowincjonalna, Lwów, Kraków, Warszawa, występy w Ameryce i Anglii, powroty gościnne do kraju – nie bez uproszczeń i omyłek szczególnie w datach. 10 kwietnia w „Kurierze Warszawskim” František Šubert, dyrektor Narodnego Divadla, wspomina z entuzjazmem Modrzejewską, występującą w kwietniu 1891 roku w czeskiej Pradze. Tego dnia ogłasza „wspomnienie pozgonne” w „Nowej Gazecie” Józef Kotarbiński:

Modrzejewska pojawiła się od razu jako poetka wdzięku, mistrzyni przesłodka żywej polskiej mowy. Czar jej urody działał magnetycznie. Twarz piękna, regularna, oko wielkie, wymowne, figura gibka, wyniosła, niesłychana gracia ruchów – a nade wszystko szczerość uczucia, słodycz i wdzięk szlachetnego liryzmu, czyniły z niej zjawisko wyjątkowe. W dziejach polskiej sceny jedyne. Nie porywała potęgą zapалу ani siłą głosu, ale podbijała wdziękiem polskiej kobiety. To była jej główna potęga. Zdobyła ona wielkiej artystce szereg tryumfów na obu półkulach. (...)

Modrzejewska zostawia po sobie wielką artystyczną pamięć. Miała ona poczucie swej mocy, miała fantazję i rozpęd goniącej za sławą wirtuozki – ale pomimo tego charakter szlachetny, wolny od kabotyńskiej pychy i małostkowości. Jako wędrowna gwiazda zachowała przywiązanie do kraju i sceny polskiej. W pracy scenicznej łatwa, przyjemna, łagodna, pełna humoru i niefrasobliwej, chwilami dziecięcej prawie pogody.

W plejadzie najnowszych mistrzyń sztuki scenicznej zajmuje zaszczytne miejsce obok takich gwiazd artystycznych, jak Wolter, Sarah Bernhardt i Duse. Wyłamała się z akademickich tradycji, była idealistką czysto indywidualną, artystką na wskroś polską nastrojem uczucia i charakterem techniki (Kotarbiński 1909a: 2–3).

Na krakowskim pogrzebie Modrzejewskiej Kotarbiński z emfazą dodawał:

Była wielką artystką, ponad jej czołem świecił tajemniczy płomień poezji, jak nad czołem Grottgrowskiej wieszczki, prowadzącej artystę wśród „doliny łez”.

Była wielka, ponieważ ze skarbcza wszech sił natury i ducha otrzymała dar natchnienia, który uświęca i wynosi twórcę ponad rzeszę talentów i zwykłych pracowników (*Mowy na pogrzebie Modrzejewskiej 1909: 2*).

Kolejne wspomnienie o Modrzejewskiej ogłasza Kotarbiński 25 lipca w „Kurierze Warszawskim” (1909b). Opisuje interesująco ostatnie występy aktorki w Krakowie w roku 1903, a przede wszystkim przygotowania i układy ze Stanisławem Wyspiańskim dotyczące premiery tragedii *Protesilas i Laodamia* (25 kwietnia), wystawionej razem z *Antygoną* Sofoklesa. Sugestywnie rysuje orszak żałobny, ostatnią drogę artystki – od małego kościoła św. Krzyża, Teatru Miejskiego po skromny grobowiec rodzinny Bendów i Opidów.

Godzi się przywołać dwa wspomnienia z „Kuriera Warszawskiego” Ludwika Włodek ze spotkania z Modrzejewską w Chicago (Włodek 1909) oraz Aleksandra Rajchmana z lat warszawskich artystki i z Zakopanego (Rajchman 1909). Dwa szkice o Modrzejewskiej zamieszcza w tymże dzienniku Władysław Paliński, od 1893 w zespole dramatu Teatrów Warszawskich. Pierwszy z 16 kwietnia zawiera podstawowe informacje o kontraktach artystki z lat 1868–1894, na które będą powoływać się biografowie. Drugi – *Z życia Heleny Modrzejewskiej*, ogłoszony 17 lipca, został zapomniany, choć na wstępie podejmuje temat bardzo istotny i powracający tego roku: jak Warszawa przyjmowała artystkę krakowską przez siedem lat (1869–1876) (Paliński 1909a, b).

Helena Modrzejewska, przestąpiwszy próg teatru warszawskiego, od razu zajęła stanowisko wyjątkowe jako artystka. Pierwsze lata jej pobytu w Warszawie były opromienione niepospolitym powodzeniem, lecz z biegiem czasu poczuła, że rwą się złote nici sławy, które przędła tak misternie. Ulubienica publiczności, uwielbiana i pieszczona, stała się celem ostrych grotów, w rodzaju tych, co potrafią z całą bezwzględnością niszczyć najpiękniejsze kwiaty talentu i pracy ludzkiej. Pewnego pięknego poranku publiczność dowiedziała się od kilku przedstawicieli krytyki, że Modrzejewska jest przeceniana. Panowie ci orzekli – co można stwierdzić, przeglądając roczniki pism – że Modrzejewska zmanierowała się, była monotonna, nieznosnie płacziwa itd. Użalano się przy tym, że gra za wiele i naturalnie jest zaporą młodym talentom. Oczywiście kampania prowadzona przeciw Modrzejewskiej, nieuzasadniona, w najwyższym stopniu niesprawiedliwa, była następstwem małuczkich dyplomacyjek, zawiści i tej tak u nas niestety rozpowszechnionej manii ścigania bliźnich z wyższych szczebli drabiny społecznej, na które zdołali wdrapać się w pocie czoła.

Walka w takich razach jest bardzo nierówna, atakujący bowiem posiada w swojej ręce potężną broń w postaci drukowanego słowa, atakowany zaś aktor jest całkowicie bezbronny, całą jego działalność bowiem polega na operowaniu wrażeniem doraźnym. W przeciwieństwie do artystów wszystkich innych gałęzi, jak poetów, plastyków albo kompozytorów, aktor nie stwarza dokumentów, które mogłyby go bronić. Wobec tego nie może być mowy o polemice, bo jakże dowieść, że czyjeś wrażenie było trafne albo że nie zostało zarejestrowane fałszywie? Abstrakcyjna działalność aktorska nie może być gromadzona ani w bibliotekach, ani w muzeach i nie jest przedmiotem nauki teoretycznej, stąd więc pisujący o niej nie potrzebuje posiadać specjalnego wykształcenia i może w tej dziedzinie operować z całą swobodą i bezwzględnością bez narażania się na zarzut nieuctwa lub choćby niedostatecznej znajomości przedmiotu.

Jednocześnie z zarzutami kilku poważnych krytyków dokoła Modrzejewskiej harcowały koncepty humorystów. Wydrwiwano ją jako artystkę, kobietę, wyszukiwano tematy w prywatnym życiu osób jej najbliższych. Miała do wyboru: albo dalej być celem zatrutych strzałów i, zacisnąwszy zęby, skazać się na wegetację w atmosferze mogącej zdusić najpiękniejszy talent, albo uciec... (Paliński 1909b).

Trzeba przyznać, że w atmosferze powszechnego żalobnego kultu takie śmiałe oskarżenia brzmiały zgrzytliwie. Po pięćdziesięciu latach czytał je uważnie Józef Szczublewski i napisał polemiczny artykuł w rocznicowym zeszycie „Pamiętnika Teatralnego”: *Czy Modrzejewską z Warszawy wygnano?* (1959). Tu nie odwołał się do Palińskiego, ale przypomniał dwa znamienite nazwiska: Karola Estreichera i Wincentego Rapackiego. Pierwszy w „Czasie” napisał: „Panią Modrzejewską wyгнаło z Warszawy bodaj to, co Dawizona [!] ze Lwowa, to jest... czernidło” (Estreicher 1888). W roku 1925 Rapacki potwierdza zarzuty Palińskiego:

Zaczęły się pojawiać coraz częściej paszkwile, zjadliwe krytyki, obojętne traktowanie jej artystycznej pracy, wreszcie w jednej ze sztuk pozwolono sobie zadrwić z jej małżeńskiego życia. To ją napelniło goryczą, wreszcie oburzeniem. W pełni swych sił musiała patrzeć, jak wysuwano debiutantki, mające jakoby w przyszłości zająć jej stanowisko. Zniechęcona tym wszystkim opuściła w roku 1876 scenę warszawską udając się do Ameryki. (...) Tak straciłmy ją (Rapacki 1925: 150).

Szczublewski przekonuje, że od lat warszawskich artystka szukała nowych terenów ekspansji artystycznej, przygotowywała się do podboju scen zagranicznych, a laury warszawskie jej nie zadowalały. Przytacza jednak list Modrzejewskiej pisany do Marii Faleńskiej 17 października 1876 roku, w którym artystka pisze o pociskach i ranach niezagojonych, przykrościach przebytych, zbyt surowych i dokuczliwych ocenach. Szczublewski pragnie udowodnić, nadmiernie przywiązany do swej tezy, że Modrzejewska sama stwarzała wokół siebie aurę wygnanki, dramatyzowała w pamiętnikach własną biografię. Nie zaprzecza przecież, że szykany zespołu, różne intrygi, plotki warszawskie, anonimowe listy towarzyszyły jej w ciągu całego okresu warszawskiego – i ten wątek snuje dociekliwie w *Żywocie Modrzejewskiej*.

Najbardziej wiernym i wnikliwym portrecistą warszawskiej Modrzejewskiej był Władysław Bogusławski od lat siedemdziesiątych XIX wieku, obok znaczących krytyków tego czasu: Józefa Keniga, Fryderyka Henryka Lewestama, Wacława Szymanowskiego. W „Bibliotece Warszawskiej” zamieścił wspomnienie pozgonne, w którym zęgnął „tragiczną polską”, już świadom, że sam odchodzi za nią. Należał do tych, co zachowali „wierną pamięć” o niezapomnianym siedmioleciu artystki na warszawskiej scenie i późniejszych coraz rzadszych odwiedzinach. I mimo przemijalności sztuki aktorskiej próbuje utrwalić własne wrażenia w niedoskonałych z natury konturach (Bogusławski 1909).

Przybyła do Warszawy w latach przełomowych – zmierzch romantyzmu, pogodnemu realizmowi zaczyna zagrażać naturalizm. Zastała Leontynę Halpertową na emeryturze, patrzyła „na przedśmiertne błyski talentu [Salomei] Palińskiej, która była ostatnim wcieleniem siły tragicznej na naszej scenie i której patos klasyczny szukał tragedii w piekielku mieszczańskiego repertuaru”.

Klasyczną była w niej forma; romantyczną – tradycja; realistyczną – sama koncepcja twórczości aktorskiej. (...)

Działy w tym procesie twórczym różne czynniki: niezwykła piękność artystki, uplastyczniona w rysach posągowych; postać estetycznie w kształtach zharmonizowana; ruchy pełne wytworności; smak wyszukany w stroju; obejście wielkiej damy; głos dźwięczny i dziwnie sympatyczny. A nadto niespodzianki odmiennej w grze szkoły; dykcja naturalna, wycieniowana jednak w najsubtelniejsze półtony. Wszystko skojarzone w nieprzepartym, osobistym wdzięku, który z kobiety spływał na artystkę, od artystki promieniował na każdą jej kreację. (...)

Warszawa, która tak mało zna się na tym, co piękne, a tak ubóstwia to, co ładne; Warszawa, której w grze Modrzejewskiej więcej imponowały arystokratyczne maniere, elegancja, szyk, gustowne stroje, aniżeli mnóstwo innych, pierwszorzędnych jej przymiotów – Warszawa czyniła wszystko, ażeby wielka artystka stała się tylko modną artystką. I dlatego, jeżeli Warszawie zarzucić można, że nie umiała ocenić Modrzejewskiej, to chyba tylko w tym znaczeniu, że przedmiotem jej uwielbień był nie tyle sam talent, ile jego przypadkowe akcesoria. I dlatego wyjazd artystki do Ameryki tak decydująco wpłynął na przeistoczenie tego talentu (Bogusławski 1909: 349, 350, 352).

Ten dygresyjny fragment o ucieczce Modrzejewskiej z Warszawy ukazuje, że warszawskie lata artystki i gościnne powroty zasługują na rzetelną i udokumentowaną monografię.

Imponuje liczba i bogactwo warszawskich tygodników w utrwalaniu pamięci zmarłej artystki. W naszym przeglądzie dominują krytycy. Zaczniemy więc od kobiety. Julia Kisielewska w „Bluszczu” wywołuje romantyczne postaci Amelii w *Mazepie*, Marii Stuart, Marii w *Warszawiance*, w których Modrzejewska stworzyła „szlachetny typ miłośnej, dumnej, dostojnej Polki”, objawiła ideał kobiecości swego narodu, do sztuki światowej wniosła „odrębny pierwiastek, nowy, własny ton: idealizm polski”.

Mistrzowskie dzieło żywego piękna, kobieta cudnej urody i czarującego wdzięku miała idealne warunki przyrodzone, które w całej pełni wyzyskać potrafiła dla sztuki, gdyż z olbrzymim talentem aktorskim łączyła inteligencję niepospolitą i wielką szczytną ambicję (Oksza 1909: 186).

Miała w sobie głód tworzenia, zamiast gorączkowej pogoni za sensacją, osobliwością, sztuczkami czy nienasyconym kabotynizmem sędziwej Sary Bernhardt.

Stawia się nieraz pytanie, czy amerykańska kariera naszej wielkiej tragiczki, nie była dla rozwoju teatru polskiego niepowetowaną szkodą, z drugiej strony jednak należałoby wnikać, czy pozostawszy w Warszawie nie byłaby Modrzejewska zmuszoną do utrwalenia na zawsze swej sławy niezrównanej Anieli w *Ślubach*, wyniosłej *Księżny Jerzowej*, namiętnej *Odetty* – czy w dalszym ciągu nie przeszłaby wyłącznie na Paillerona, Sardou oraz rodzinnych Lubowskich, Zalewskich, słowem na „teatr”, jaki panował w jej czasach i dotąd zostawił piętno, zarówno na guście publiczności, jak i na specjalnym w tym kierunku wyrobieniu naszych artystów.

Ale czy na Szekspirowską artystkę, co więcej, na Szekspirowską kobietę w pełnym znaczeniu byłaby w tej atmosferze wyrosła, to więcej niż wątpliwe.

Wzbogaciwszy swą artystyczną twórczość przez pracę głęboką i poważną na gruncie u nas prawie nieznanym, rozszerzywszy horyzont swej inteligencji, wzbudzając entuzjastyczny podziw za granicą, wywarła Modrzejewska przez stały kontakt z krajem i występy co pewien czas się ponawiające w Warszawie. Krakowie, Lwowie znaczny wpływ na polską sztukę sceniczną, dla coraz młodszych generacji stawała się objawieniem najszlachetniejszego piękna, niosła z sobą nie tylko doskonałą formę i wstrząsającą głębię interpretacji, ale i światło wielkiego repertuaru (Oksza 1909: 186).

Julia Kisielewska (1874–1943) podejmuje istotne wątki naszych rozważań, a dziś jest zapomniana. Była żoną głośnego dramaturga, działaczką ruchu społecznego kobiet, nauczycielką, pisywała o Orzeszkowej, Sienkiewiczu, Wyspiańskim.

„Tygodnik Ilustrowany” rozpoczął żałobę 17 kwietnia artykułem Czesława Jankowskiego. Redakcja umieściła nad tekstem fotografię Modrzejewskiej jako Laodamii w sztuce Wyspiańskiego, podpisując błędnie jako Kleopatę z tragedii Szekspira *Antoniusz i Kleopatra* (grała w Warszawie w styczniu 1880 roku). Omyłkę tygodnik wynagrodził w następnym zeszycie, zamieszczając na trzech stronach wybór fragmentów recenzji Lewestama (*Śluby panieńskie*), Szymanowskiego (*Ofelia w Hamlecie*), Sienkiewicza (pierwszy występ w Ameryce), Kazimierza Kaszewskiego (*Maria Stuart*), Edwarda Lubowskiego (*Odetta*) oraz dwa wiersze poświęcone Modrzejewskiej – Adama Asnyka i Konstantego Marii Górskiego. Teksty ozdabia dziesięć fotografii prywatnych i w rolach.

Podobnie uczcił Modrzejewską „Świat” Stefana Krzywoszewskiego 17 kwietnia. Całostronicowy biogram przedstawia Adam Breza (A.Br. 1909). Prawdziwą niespodziankę przynosi 1 maja numer 18, prezentując ciekawą kolekcję szesnastu fotografii „z epoki przed warszawskiej” z komentarzem:

Uderza w tych starych wizerunkach pewnego rodzaju archaizm, widoczny zwłaszcza w toaletach. Panie nasze ocenią to najlepiej. W niektórych widać jeszcze resztki krynoliny, nikielowej wprawdzie i malejącej po roku 1865, ale jeszcze widocznej. W roli Anieli ze *Ślubów* widzimy zwieszające się od prawej ręki k a j d a n k i, służące jako bransoletka, a modne od roku 1863, na pamiątkę powstania. Także sposób czesania ma na sobie wybitny styl k u a f i u r y z D r u g i e g o C e s a r s t w a. Charakterystyczne te cechy występują najwyraźniej tam oczywiście, gdzie rola

nie wymagała kostiumu ściśle historycznego, a więc w sztukach naówczas społecznych. Wśród kostiumów historycznych uderza przede wszystkim przepiękna Barbara Radziwiłłówna, skopiowana wiernie i doskonale ze starego a znanego portretu królowej. Pełen wdzięku, a jednak ściśle historyczny, jest również w *Królewiczu Władysławie* [Szujskiego] kostium męski, zrobiony szwedzkim krojem, jaki był modnym w XVII stuleciu nie tylko w Polsce, w której panowali wtedy Wazowie, ale i na Zachodzie, gdzie wrzała naonczas 30-letnia wojna, a w niej Szwedzi tak długo prym trzymali. Ciekawe są także kostiumy i charakteryzacje z obydwóch Marii Stuart, Szyllera [!] i Słowackiego, z *Halszki z Ostroga* itd. (...)

Wśród ciekawej tej kolekcji brakowało Adrianny Lecouvreur i Anieli ze *Ślubów* starego Fredry. Bez tych ról komplet byłby jakoś wadliwy, brakowałoby dwóch ważnych nut w harmonii. Z ambarasu wyprowadził nas znany a poważny kolekcjoner rzeczy teatralnych, p. Wład[ysław] Krogulski, art[ysta] dram[atyczny] teatru Rozmaitości, autor cennych *Pamiętników* [Notatek – E.K.] *starego aktora*. Nie tylko odnalazł w swych (jedynych w swoim rodzaju) zbiorach obiedwie fotografie, ale zarazem takie, które pochodzą także z epoki społecznej z naszą kolekcją, otrzymaną z prywatnego źródła. Ale przyznał doświadczony zbieracz i znawca starych polskich teatraliów, że taki e go kompletu – nawet on nie posiada (a.b. 1909: 14–15; wyróżnienia oryginalne).

„Scena i Sztuka” aż w pięciu numerach zamieści sylwetki, relacje z pogrzebu i listy Modrzejewskiej. Pierwszy z 17 kwietnia otwiera całostronicowa nieopisana fotografia artystki w roli Laodamii, z podziękowaniem dla Józefa Wolffa, redaktora „Tygodnika Ilustrowanego”, za „koleżeńską uczynność” i udostępnienie kliszy. Sylwetkę artystki rysuje Henryk Michałowski (1909). W następnym tygodniu pismo zamieszcza dwa poetyczne eseje o Modrzejewskiej, przedrukowane z „Czasu”, Józefa Mehoffera i Lucjana Rydla, z fotografią roli Magdaleny w *Gnieździe rodzinnym* Sudermana, z dedykacją odręczną dla Michała Tarasiewicza. Od 26 czerwca 1909 „Scena i Sztuka” publikuje w dwu odcinkach opowieść Edwarda Webersfelda o występach Modrzejewskiej na prowincji.

Fragmety z tekstów Lucjana Rydla i Władysława Palińskiego ogłosi 1 maja 1909 „Ziarno” (*Wielka artystka...* 1909), wcześniej 16 kwietnia drukując pożegnalne wspomnienie (*Helena Modrzejewska* 1909b). Z kolei Władysław Bukowiński w „Sfinksie” (nr 6) w felietonie *Na fali* przytacza fragmenty wspomnień o zmarłej artystce Stanisława Tarnowskiego („Przegląd Polski”) i Władysława Bogusławskiego („Biblioteka Warszawska”). „Biesiada Literacka” zamieszcza 7 maja w *Kartkach ilustrowanych*, obok szkicu pozgonnego, fotografię prywatną Modrzejewskiej oraz pięć ról: Ofelia, Lady Makbet, Porcja, Rozalinda, Maria Stuart. W sierpniu „Biblioteka Warszawska” przedrukowuje wspomnienie Sienkiewicza.

Piękną inicjatywę podjął „Kurier Warszawski”, ogłaszając listy Modrzejewskiej. 19 kwietnia Kornetja P., ukryta pod kryptonimem, publikuje kilka obszernych fragmentów z nieogłoszonej korespondencji z Kornelem Ujejskim – z literackim wstępem:

Przerzucając pomięte od starości karty nieznaney korespondencji Modrzejewskiej z Ujejskim, udzielonej łaskawie przez panią Olgę Horodyską, ukochaną bratanicę poety, doznaję niezwykłego wzruszenia. Czuję się jakby owianą tchnieniem płynącym ze szczytów ducha... Największa artystka polska, natchniona kapłanka sztuki, której słowa spadały perłami łez na dusze milionów, spowiada tu się ze swych myśli i wrażeń nieśmiertelnemu piewcy *Chorału*, ostatniemu z wielkiej plejady wieszczów, który w chwili upadku narodu podnosił zbołałe serca, karmił nadzieją i wiódł całe pokolenia rodaków w jaśniejsze jutro.

Znali się od dawna. W doborowym repertuarze Modrzejewskiej zajmowała deklamacja poezji Jeremiego [cykl liryków *Skargi Jeremiego*, 1847 – E.K.] ulubione miejsce. Ujejski opowiadał pani Teodorze Monczuńskiej, że „nikt tak dobrze nie pojął jego wierszy, jak Modrzejewska”.

Wymiana listów artystki z poetą rozpoczyna się w rok po przyjeździe jej do Ameryki, która uwieńczyła sławą jej imię. W listach tych zarysowuje się zrazu stosunek nieśmiały, pełen czci i uwielbienia dla wielkiego poety. Długo namyśla się, zwleka z rozpoczęciem pierwszego listu, „pisać bowiem do poety to trudne zadanie”. Tłumaczy się, że jej „Pegaz, spoczywając w stajni od urodzenia, musi mieć zeszytniałe skrzydła i nogi, i że prędzej by się udało objechać świat wokoło na pewnym koniu sąsiada za pięć dolarów, niż na owym niedołężnym zwierzęciu zajechać w progi poety”. Nie może się powstrzymać od wyrażenia poecie podziwu, jakim mowa jego, na obchodzie Mickiewiczowskim, wywarła na Polakach w Ameryce. „Starczy płakali, młodym krew na twarz występowała, a oczy paliły się jakimś dziwnym ogniem. Nie tylko wsparłeś młódź krajową, ale i tym, którzy tu przyciśnieni biedą, mimowolnie toną w życiu materialnym, troszcząc się jedynie o byt, rzuciłeś w serca promień, który ich ogrzewa, oświeca i łączy z krajem”.

Pod koniec korespondencji uderza w ton serdeczny, odkrywając mu swe uczucia: „Bardzo często myślałam o tobie i o twoich troskach i cierpieniach, bolałam razem z tobą, i wtedy, kiedy najmniej się tego spodziewałeś, dusza moja była przy tobie” (Kornetja 1909: 3–4).

Dwa wyjaśnienia do cytowanego wstępu: Olga Horodyska (nie znamy dat ramowych) była córką Bronisława Erazma Ujejskiego i Aleksandry Longiny Ujejskiej, żoną Wiktora Horodyskiego. Teodora Monczuńska (1839–1925) uczestniczyła w powstaniu styczniowym, zmuszona do emigracji i skazana zaocznie na katorgę, pochowana na cmentarzu Rakowickim w Krakowie.

Jaka strata, że te „pomięte od starości” listy Modrzejewskiej do Ujejskiego nie ocalały. Edytorzy dwutomowej korespondencji, Jerzy Got i Józef Szczublewski, ogłosili trzy fragmentaryczne listy, podając jedynie źródło pochodzenia, czyli „Kurier Warszawski”. Do tego w liście 226 tomu pierwszego, pod datą Boston, 21 kwietnia 1879 roku, skleili omyłkowo dwa listy. Druga pokaźna część listu, niedatowana, o kolonii polskiej w Chicago jest wcześniejsza i pisana zapewne z tego miasta (Modrzejewska, Chłapowski 1965, t. 1: 226–227).

Drugi zespół listów zamieścił w „Kurierze Warszawskim” Władysław Rabski. Znowu trzeba przytoczyć wstęp edytora:

Szczęśliwym zbiegiem okoliczności udało mi się odnaleźć kilka listów Heleny Modrzejewskiej z pierwszego okresu jej kariery artystycznej. Pochodzą one przeważnie z roku 1862, a pisane są ze Lwowa do matki i braci, mieszkających wówczas w Krakowie. Na uwagę zasługuje szczególnie list do matki, pani Bendowej, donoszący o zawarciu pierwszego kontraktu z teatrem lwowskim, a tym samym o zakończeniu wędrówki koczowniczej w trupach prowincjonalnych. Korespondencja ta pisana jest stylem bardzo potoczystym i tryska serdecznym humorem, a unosi się nad nią wiara w zwycięstwo i tchnienie głębokiego przywiązania do matki, rodzeństwa i dzieci (Rudolfa i Marii). (...)

Ogłaszając poniżej dwa listy Modrzejewskiej do matki i brata, uważam za właściwe nadmienić, że opuściłem z nich ustępy nie nadające się ze względu na swój zgoła neglizyowy charakter do publikacji (Rabski 1909: 7).

Rabski przeoczył, że pierwszy list Modrzejewskiej ze Lwowa do matki Józefy Bendowej z 9 listopada 1862 roku ogłosił Zbigniew Brodowski w „Tygodniku Ilustrowanym” w roku 1901. I z tego źródła list przedrukowali edytorzy dwutomowej korespondencji, Got i Szczublewski, nie podając nazwisk obu pierwszych edytorów. Drugiego listu do brata, Adolfa Opida, z listopada 1862 roku, podanego przez Rabskiego, nie opatrzyli żadnym przypisem, a został on w końcówce ucięty, z uwagą Rabskiego:

Zakończenie opuszczamy. Do listu tego dopisał mąż Modrzejewskiej, p. Gustaw Simmayer: „Niech Mameczka będzie o Helkę spokojna, bo jej zdrowie i szczęście jest moim jedynym staraniem i wkrótce stanie Helka na tym stanowisku, które jej każdy i każda pozazdrości” (Rabski 1909: 8; Modrzejewska, Chłapowski 1965, t. 1: 45).

Edytorzy nie zareagowali również na przypis Rabskiego przy słowach „pani Aszpergerowa”:

W tym miejscu zamiast nazwiska Aszpergerowej używa Modrzejewska jej teatralnego przezwiska, nie nadającego się do powtórzenia (Rabski 1909: 8).

Cztery listy Modrzejewskiej do „pensjonarki” z lat 1872–1873 ogłosiła w „Kurierze Warszawskim” 15 września sama adresatka Antonina Matuszyńska, córka Leopolda Matuszyńskiego, reżysera Opery warszawskiej. Nasi edytorzy w źródłach listów podali jedynie przedruk ze „Sceny i Sztuki” (*Listy Modrzejewskiej* 1909: 2–4), nie odwołując się do pierwodruku. Wielbicielka artystki, dojrzała i wrażliwa, napisała we wstępie:

Wielka artystka, trzymająca wysoko sztandar sztuki, i dobra obywatelka kraju i patriotka – są to niewątpliwie blaski i promienie składające się na jasną i czystą postać.

A jednak ideał kobiety, jakiej była wcieleniem Helena Modrzejewska, nie byłby zupełny, gdyby kobiecość nie była podstawą tego wszystkiego.

Ta artystka – kobieta szła w życie ze słowami Mickiewicza: „Miej serce i patrzaj w serce” – i oprócz najbliższej rodziny, przyjaciół i szerokiego koła wielbiących jej talent, obejmowała uczuciem swoim i „maluczki”, garnących się do niej.

I oto do wspaniałych wawrzynów, wieńczących jej trumnę, dołącza swój maleńki, serdeczny listek, z gorącą łzą żalu – nieletnia wielbicielka z owych czasów, kiedy to porwana potęgą i urokiem tego fenomenalnego talentu, wpadła w zachwyt, graniczący z szałem! Rodzice, obawiając się zbyt wczesnego rozbudzenia imaginacji w egzaltowanej córce, słusznie czy niesłusznie, bronili przystępu do wielkiej artystki.

Ten okres życia – to prawdziwy dramat w życiu małej pensjonarki, to walka z rodzicami, kosztująca dużo łez i nocy nieprzespanych.

Może kto nazwałby to śmiesznym i dziecinny, ale nie Helena Modrzejewska, która na rozpaczliwe listy zapalanej entuzjastki odpowiadała iście po macierzyńsku, uspokajając wzburzony umysł i łagodząc ten bunt i gorycz przeciw własnym rodzicom.

Wśród wiru zajęć i życia światowego, rozrywana i otoczona hołdami całej Warszawy, ta świetna gwiazda nie zlekceważyła skromnego, nic nie znaczącego podlotka, poświęcając czas na dłuższe nawet listy, w których zamykała nieocenione skarby swego wielkiego serca i umysłu! (Matuszyńska 1909)

I jeszcze małe sprostowanie. List do pensjonarki, nr 121, edytorzy mylnie datowali (Berlin, ok. 28 lipca 1873). W pierwodruku nosi on datę 20 lipca 1873 (Modrzejewska, Chłapowski 1965, t. 1: 121). Nie można nie przypomnieć, że Antonina Matuszyńska (1856–1937) debiutowała w Operze warszawskiej 17 czerwca 1876 roku, a w kwietniu 1879 roku wyjechała na studia śpiewacze do Florencji, występowała w partiach sopranowych we Włoszech przez kilka lat. Po powrocie do Warszawy pojawiała się niekiedy na estradzie, m.in. w Filharmonii.

Ten wątek listów Modrzejewskiej do Kornela Ujejskiego, Józefy Bendowej i Antoniny Matuszyńskiej nasuwa smutną refleksję. W roku 1909 roku dysponowano jeszcze bogatymi zespołami korespondencji dziś nieosiągalnymi. Dobrze, że utrwalono choć drobne fragmenty.

Po artykułach, wspomnieniach, sylwetkach, listach poczesne miejsce w prasie warszawskiej zajęły opisy i raporty z pogrzebu Modrzejewskiej, bardziej szczegółowe niż w dziennikach krakowskich. 8 czerwca na posiedzeniu Towarzystwa Upiększania Miasta Krakowa w sali Muzeum Narodowego za główny punkt obrad uznano wniosek dyrektora Solskiego o postawieniu pomnika na placu św. Ducha w formie hermy marmurowej z głową Modrzejewskiej jako Ofelii. Ostateczne rozstrzygnięcie odłożono do jesieni. Uroczystość pogrzebową opisałem za krakowskim „Czasem” w rocznicowym zeszycie monograficznym Modrzejewskiej „Pamiętnika Teatralnego” (Kraśniński 2009). Od 10 do 20 lipca prasa warszawska zamieszcza sprawozdania korespondentów. 3 września na koncercie w Dolinie Szwajcarskiej wykonano po raz pierwszy walc *Modrzejewska* Edmunda Makomaskiego. W październiku pojawiają się informacje o upamiętnieniu Modrzejewskiej w dziełach

sztuki. Biust Modrzejewskiej (terakota) Wiktora Radwańskiego prezentuje salon sztuki Andrzeja Władysława Wołowskiego przy Nowym Świecie 22. Portret artystki pędzla Franka Fowlera (1884) ma ozdabiać wejście w Teatrze im. Juliusza Słowackiego w Krakowie (umieszczony w maju 1913 w foyer).

Stolica pamiętała o Modrzejewskiej. Na planie miasta stołecznego Warszawy z kwietnia 1928 roku pojawiła się ulica Heleny Modrzejewskiej na Żoliborzu przy placu Lelewela.

Bibliografia

- a.b. [Breza Adam] (1909). *Świat. Pismo tygodniowe ilustrowane poświęcone życiu społecznemu, literaturze i sztuce*, 18, 14–15.
- A.Br. [Breza Adam] (1909). Helena Modrzejewska. *Świat. Pismo tygodniowe ilustrowane poświęcone życiu społecznemu, literaturze i sztuce*, 16, 11.
- Bogusławski Władysław (1909). Helena Modrzejewska. *Biblioteka Warszawska. Pismo miesięczne poświęcone nauce, literaturze, sztukom i sprawom społecznym*, 2, 348–355.
- Brodowski Zbigniew (1901). Dwie chwile z życia Modrzejewskiej. *Tygodnik Ilustrowany*, 4, 74–75.
- Bukowiński Wł.[adysław] (1909). Na fali. *Sfinks. Czasopismo literacko-artystyczne i naukowe*, 6, 428–437.
- Delta (1909). Pro i contra [propozycja zebrania funduszu stypendialnego]. *Dzień*, 117, 1.
- Dobrowolski A.[dam] (1909a). Helena Modrzejewska. *Kurier Warszawski. Dodatek poranny*, 100.
- Dobrowolski A.[dam] (1909b). Helena Modrzejewska. Wspomnienie. *Kurier Warszawski*, 197, 2–3.
- edw. (1909). Pokłosie. Pogrzeb Modrzejewskiej i obchód w Chicago. *Dziennik Kijowski. Pismo polityczne społeczne i literackie*, 91, 3.
- El. (1909). Kronika bieżąca. Echa zgonu Modrzejewskiej. *Goniec Poranny*, 166, 1.
- Estreicher [Karol] (1888). Modrzejewska w Ameryce. *Czas*, 96, 1.
- Helena Modrzejewska (1909a). *Słowo*, 84, 2.
- Helena Modrzejewska (1909b). *Ziarno. Pismo tygodniowe ilustrowane*, 16, 301.
- Hołd dla Modrzejewskiej w teatrze Krakowskim (1909). *Nowa Gazeta*, 169, 4.
- Jankowski Czesław (1909). Modrzejewska. *Tygodnik Ilustrowany*, 16, 317.
- Kornetja P. (1909). Modrzejewska a Ujejski. Z nieogłoszonej korespondencji Modrzejewskiej z Kornelem Ujejskim. *Kurier Warszawski*, 107, 3–4.
- Kotarbiński Józef (1909a). Helena Modrzejewska (Wspomnienie pozgonne). *Nowa Gazeta*, 164, 2–3.
- Kotarbiński J.[ózef] (1909b). Ze wspomnień o Modrzejewskiej. *Kurier Warszawski*, 203, 5–6.
- Krasiński Edward (2009). Kult i wiedza o Modrzejewskiej. *Pamiętnik Teatralny. Czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce teatru*, 3/4(231/232), 5–26.
- Kronika żałobna (1909). *Słowo*, 86, 2; 91, 3.
- Listy Modrzejewskiej (1909). *Scena i Sztuka*, 37, 2–4.
- Matuszyńska Antonina (1909). Modrzejewska i – pensjonarka. *Kurier Warszawski*, 255, 4.

- Michałowski H.[enryk] (1909). Helena Modrzejewska. *Scena i Sztuka*, 16.
- Modrzejewska (1909). *Przegląd Poranny*, 100, 8–9.
- Modrzejewska Helena, Chłapowski Karol (1965). *Korespondencja Heleny Modrzejewskiej i Karola Chłapowskiego*, t. 1: 1859–1880, t. 2: 1881–1909, wybór i oprac. Jerzy Got, Józef Szczublewski. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Mowy na pogrzebie Modrzejewskiej (1909). *Kurier Warszawski. Dodatek poranny*, 198, 2–3.
- Nabożeństwo żałobne za Modrzejewską (1909). *Nowa Gazeta*, 169, 3.
- Oksza J. [Kisielevska Julia] (1909). Z żałobnej karty. Helena Modrzejewska. *Bluszcz. Pismo tygodniowe ilustrowane dla kobiet*, 17, 186.
- Pal.[iński] Wł.[adysław] (1909a). Z pobytu Modrzejewskiej w Warszawie (Kilka dat). *Kurier Warszawski*, 104, 4.
- Paliński Wł.[adysław] (1909b). Z życia Heleny Modrzejewskiej. *Kurier Warszawski*, 195, 2–3.
- Pocztówki z Modrzejewską (1909). *Głos Warszawski*, 110, 2.
- Pocztówki z podobizną Modrzejewskiej (1909). *Nowa Gazeta*, 181, 4.
- Podobizny Modrzejewskiej (1909). *Kurier Warszawski. Dodatek poranny* 110, 2.
- Rabski Władysław (1909). Listy Modrzejewskiej. *Kurier Warszawski*, 120, 7–8.
- Rajchman Aleksander (1909). Ze wspomnień o Modrzejewskiej. *Kurier Warszawski*, 106, 5.
- Rapacki Wincenty (1925). *Sto lat sceny polskiej w Warszawie*. Warszawa: Instytut Wydawniczy „Biblioteka Polska”, 150.
- S.B. (1909a). Polacy w Ameryce [relacja z uroczystości pogrzebowych]. *Kurier Warszawski* 120, 9.
- S.B. (1909b). *Polacy w Ameryce* [przewiezienie zwłok Modrzejewskiej do Chicago]. *Kurier Warszawski* 168, 7.
- Sienkiewicz Henryk (1909). Helena Modrzejewska. *Kurier Warszawski*, 194, 2.
- Szczublewski Józef (1959). Czy Modrzejewską z Warszawy wygnano? *Pamiętnik Teatralny. Czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce teatru*, 4(32), 518–530.
- Webersfeld Edward (1909). Helena Modrzejewska. Epizod z teatralnego życia na prowincji. *Scena i Sztuka*, 26, 6–7; 27.
- Wielka artystka. Kwiaty wspomnień na mogiłę Heleny Modrzejewskiej (1909). *Ziarno. Pismo tygodniowe ilustrowane*, 19, 368–369.
- Włodek Ludwik (1909). Dwa wspomnienia. *Kurier Warszawski*, 101, 3–4.

Dodatek: artykuły, wspomnienia, sylwetki, listy

Wykaz skrótów

BWA	„Biblioteka Warszawska”	MCH	„Mucha”
BLT	„Biesiada Literacka”	NG	„Nowa Gazeta”
BLU	„Bluszcz”	PP	„Przegląd Poranny”
DP	„Dziennik Powszechny”	PRD	„Prawda”
DZ	„Dzień”	SF	„Sfinks”
GP	„Goniec Poranny”	SŁ	„Słowo”
GWA	„Głos Warszawski”	SŁP	„Dodatek Poranny Słowa”
GWI	„Goniec Wieczorny”	SSZ	„Scena i Sztuka”
KOL	„Kolce”	ŚWT	„Świat”
KP	„Kultura Polska”	TIL	„Tygodnik Ilustrowany”
KPL	„Kurier Polski”	WCD	„Wiadomości Codzienne”
KPR	„Kurier Poranny”	WRD	„Wieczory Rodzinne”
KW	„Kurier Warszawski”	ZRN	„Ziarno”

Dzienniki

Modrzejewska (Tel. własny Kuriera Warszawskiego), KW 9 IV 1909, nr 99.

Z żałobnej karty. Śp. Helena Modrzejewska, DP 10 IV 1909, nr 99.

Modrzejewska, GWA 10 IV 1909 nr 100; PP 10 IV 1909, nr 100.

Śp. Helena Modrzejewska, KPL 10 IV 1909, nr 100.

Dobrowolski A.[dam], *Helena Modrzejewska*, KW 10 IV 1909, nr 100.

B., *Wieś Modrzejewskiej*, KW 10 IV 1909, nr 100.

[Dobrowolski Adam] D., *Helena Modrzejewska*, KW 10 IV 1909, nr 100 (dod. por.).

Kotarbiński Józef, *Helena Modrzejewska (Wspomnienie pozgonne)*, NG 10 IV 1909, nr 164.

Włodek Ludwik, *Dwa wspomnienia*, KW 13 IV 1909, nr 101.

Helena Modrzejewska, SŁ 13 IV 1909, nr 84.

Jaroszyński T.[adeusz], *Helena Modrzejewska (Sylwetka artystki)*, GWA 14 IV 1909, nr 102.

Pal.[iński] Wł.[adysław], *Z pobytu Modrzejewskiej w Warszawie (Kilka dat)*, KW 16 IV 1909, nr 104.

Ro., *Wspomnienie* [Modrzejewska na pogrzebie I. Neufelda], KPL 17 IV 1909, nr 105.

- Rajchman Aleksander, *Ze wspomnień o Modrzejewskiej*, KW 18 IV 1909, nr 106.
- Kornetja P., *Modrzejewska a Ujejski*, KW 19 IV 1909, nr 107.
- Lector, *Brednie o Modrzejewskiej*, KW 20 IV 1909, nr 108 [komentarz do artykułu o Modrzejewskiej i Chłapowskim w paryskim „Journal des Débats”].
- S.B., *Polacy w Ameryce* [relacja z uroczystości pogrzebowych], KW 2 V 1909, nr 120.
- Rabski Władysław, *Listy Modrzejewskiej*, KW 2 V 1909, nr 120.
- S.B., *Polacy w Ameryce* [przewiezienie zwłok Modrzejewskiej do Chicago], KW 20 VI 1909, nr 168.
- Sienkiewicz Henryk, *Helena Modrzejewska*, KW 16 VII 1909, nr 194.
- Paliński Wł.[adysław], *Z życia Heleny Modrzejewskiej*, KW 17 VII 1909, nr 195.
- Dobrowolski A.[dam], *Helena Modrzejewska. Wspomnienie*, KW 19 VII 1909, nr 197.
- Mowy na pogrzebie Modrzejewskiej*, KW 20 VII 1909, nr 198.
- Novus, *Pogrzeb Heleny Modrzejewskiej (Koresp. Własna „Nowej Gazety”)*, NG 20 VII 1909, nr 323.
- Kotarbiński J[ózef], *Ze wspomnień o Modrzejewskiej*, KW 25 VII 1909, nr 203.
- Matuszyńska Antonina, *Modrzejewska i – pensjonarka*, KW 15 IX 1909, nr 255.

Tygodniki

- Helena Modrzejewska* [wiersz], MCH 16 IV 1909, nr 16.
- Helena Modrzejewska*, ZRN 16 IV 1909, nr 16.
- Gacki Stefan, *Helena Modrzejewska*, PRD 17 IV 1909, nr 16.
- Michałowski H[enryk], *Helena Modrzejewska*, SSZ 17 IV 1909, nr 16.
- [Breza Adam] A.Br., *Helena Modrzejewska*, ŚWT 17 IV 1909, nr 16.
- Jankowski Czesław, *Modrzejewska*, TIL 17 IV 1909, nr 16.
- Oksza J. [Kisielewska Julia], *Z żałobnej karty. Helena Modrzejewska*, BLU 24 IV 1909, nr 17.
- Modrzejewska* [wiersz], KOL 24 IV 1909, nr 17.
- Mehoffer Józef, *Helenie Modrzejewskiej*, SSZ 24 IV 1909, nr 17.
- Rydel Lucjan, *Helenie Modrzejewskiej*, SSZ 24 IV 1909, nr 17.
- Helena Modrzejewska. Wianek wspomnień na grób artystki*, TIL 24 IV 1909, nr 17.
- Bukowiecka Z[ofia], *Helena Modrzejewska*, WRD 24 IV 1909, nr 17.
- Ciekawa kolekcja* [role Modrzejewskiej na fotografiach], ŚWT 1 V 1909, nr 18.
- Wielka artystka. Kwiaty wspomnień na mogiłę Heleny Modrzejewskiej*, ZRN 1 V 1909, nr 19.
- Helena Modrzejewska*, BLT 7 V 1909, nr 19.
- Webersfeld Edward, *Helena Modrzejewska. Epizod z teatralnego życia na prowincji*, SSZ 26 VI 1909 nr 26; SSZ 3 VII 1909, nr 27.
- Red., *Pogrzeb Modrzejewskiej (Kor. wł.)*, SSZ 24 VII 1909, nr 30.
- Listy Modrzejewskiej*, SSZ 11 IX 1909, nr 37.

Miesięczniki

- [Dębicki Zdzisław] Z.D., *Śp. Helena Modrzejewska-Chłapowska*, BWA IV 1909, T. 2.
 Bogusławski Władysław, *Helena Modrzejewska*, BWA V 1909, T. 2.
 Bukowiński Wł[adysław], *Na fali. Głosy krytyków o Modrzejewskiej*, SF IV–VI 1909, T. VI.
Kronika miesięczna. Głos Sienkiewicza nad trumną Modrzejewskiej, BWA VIII 1909, T. 3.

Rocznik

- Józefa Ungera *Kalendarz Warszawski, Helena Modrzejewska*, 1910, s. VIII.

Informacje i notatki

- Modrzejewska. Wiedeń 26-go marca*, KW 26 III 1909, nr 85.
Kraków, 26 marca [wiadomość z Nowego Jorku, że Modrzejewska jest konająca], NG 27 III 1909, nr 139.
O Modrzejewskiej, KW 1 IV 1909, nr 9.
Zgon Modrzejewskiej, GWI 9 IV 1909 nr 162; NG 10 IV 1909, nr 164.
Wiedeń (Tel. wł. koresp. „Słowa”) [zgon Heleny Modrzejewskiej], SŁ 9 IV 1909, nr 82.
Modrzejewska. Lwów, KW 10 IV 1909, nr 100 (dod. por.).
 [Michałowski Henryk] H. M., *Helena Modrzejewska*, DZ 10 IV 1909, nr 100.
Helena Modrzejewska, WCD 10 IV 1909, nr 82.
Z powodu zgonu Modrzejewskiej, GWA 13 IV 1909, nr 101.
Po zgonie Heleny Modrzejewskiej, KW 13 IV 1909, nr 101.
Za duszę śp. Karolowej Chłapowskiej (Heleny Modrzejewskiej) [nekrolog], SŁ 13 IV 1909, nr 84; 14 IV 1909, nr 85; KW 14 IV 1909, nr 102.
Echa zgonu Modrzejewskiej, GP 14 IV 1909, nr 166.
Za duszę śp. Modrzejewskiej, DZ 15 IV 1909, nr 103.
Nabożeństwo za śp. Modrzejewską, GWA 15 IV 1909 nr 103; KPL 20 IV 1909, nr 108; SŁP 20 IV 1909, nr 89.
Nabożeństwo żałobne; Puścizna po Modrzejewskiej, GWI 15 IV 1909, nr 169.
Choroba Modrzejewskiej; Za duszę śp. Heleny Modrzejewskiej, KW 15 IV 1909, nr 103.
Hołd dla Modrzejewskiej w teatrze Krakowskim; Nabożeństwo żałobne za Modrzejewską, NG 15 IV 1909, nr 169.
Kronika żałobna [nabożeństwo za Modrzejewską], SŁ 15 IV 1909 nr 86; SŁ 21 IV 1909, nr 91.
Za Modrzejewską, PP 16 IV 1909, nr 104.
Wilno. Nabożeństwo za Modrzejewską, DZ 18 IV 1909, nr 106.
Zarząd polskiego Tow. dramatycznego [sprawa funduszu na pomnik Modrzejewskiej], KW 18 IV 1909, nr 106.

- Nabożeństwo za Modrzejewską*, GWI 19 IV 1909, nr 175.
- Nabożeństwo za duszę śp. Modrzejewskiej*, KW 19 IV 1909 nr 107; GWI 21 IV 1909, nr 179.
- Nabożeństwo [za duszę Modrzejewskiej]*, DZ 21 IV 1909, nr 109.
- Nabożeństwo za śp. Helenę Modrzejewską*, GWA 21 IV 1909, nr 109.
- Za duszę Modrzejewskiej*, KW 21 IV 1909, nr 109.
- ... *za spokój duszy śp. Heleny Modrzejewskiej (Karolowej Chłapowskiej) [nekrolog]*, PP 21 IV 1909, nr 109.
- Pocztówki z Modrzejewską*, GWA 22 IV 1909, nr 110.
- Podobizny Modrzejewskiej*, KW 22 IV 1909, nr 110.
- Pocztówki z podobizną Modrzejewskiej*, NG 22 IV 1909, nr 181.
- Z Poznania 22/4 (Kor. wł.) Nabożeństwo żałobne za duszę śp. Heleny Modrzejewskiej*, PP 23 IV 1909, nr 111.
- Choroba Modrzejewskiej*, SSZ 24 IV 1909, nr 17.
- Nowe pocztówki [z podobizną Modrzejewskiej]*, GP 25 IV 1909 nr 186; WCD 27 IV 1909, nr 94.
- Stow. Artystów warsz. Teatrów rząd. [wniosek w sprawie postawienia biustu Modrzejewskiej]*, NG 26 IV 1909, nr 187.
- Stow. artystów teatrów warszawskich [sprawa popiersia lub pomnika Modrzejewskiej]*, SŁ 26 IV 1909, nr 95.
- Spuścizna po Modrzejewskiej*, GWA 27 IV 1909, nr 115.
- Delta, PRO I CONTRA [propozycja zebrania funduszu stypendialnego]*, DZ 29 IV 1909, nr 117.
- ZMARLI [informacja o zgonie Modrzejewskiej]*, KP 1 V 1909, nr 5.
- Nabożeństwa żałobne [za Modrzejewską]*, SSZ 1 V 1909, nr 18; SSZ 22 V 1909, nr 21.
- Pogrzeb Modrzejewskiej*, DZ 5 V 1909, nr 123; NG 5 V 1909, nr 203; SŁP 6 V 1909, nr 103; SŁ 3 VI 1909, nr 125; SSZ 19 VI 1909, nr 25; KPL 15 VII 1909, nr 193; DZ 16 VII 1909, nr 193; NG 17 VII 1909, nr 319; SŁ 17 VII 1909, nr 161; DP 19 VII 1909, nr 195; DZ 19 VII 1909, nr 196.
- Przeniesienie zwłok Modrzejewskiej*, GWI 6 V 1909, nr 205; WCD 7 V 1909, nr 103.
- Pogrzeb śp. Heleny Modrzejewskiej*, GWI 3 VI 1909, nr 248; WCD 4 VI 1909, nr 124.
- Pogrzeb Heleny Modrzejewskiej*, NG 3 VI 1909, nr 248; KW 10 VII 1909, nr 188; NG 10 VII 1909, nr 308; WCD 11 VII 1909, nr 154; GWI 12 VII 1909, nr 310; GWI 14 VII 1909, nr 314; KW 14 VII 1909, nr 192; GWI 16 VII 1909, nr 318; SSZ 17 VII 1909, nr 29; NG 18 VII 1909, nr 321; WCD 18 VII 1909, nr 160; GWI 19 VII 1909, nr 322.
- Korespondencje [z Krakowa o przygotowaniach do pogrzebu Modrzejewskiej]*, KW 4 VI 1909, nr 152.
- Przewiezienie zwłok Modrzejewskiej do Krakowa*, KW 12 VI 1909, nr 160; NG 18 VI 1909, nr 272.
- O pomnik dla Modrzejewskiej*, NG 14 VI 1909, nr 264.
- Pomnik dla Modrzejewskiej*, SŁ 18 VI 1909, nr 137; KW 19 VI 1909, nr 167.
- Przewiezienie zwłok Modrzejewskiej*, KW 5 V 1909, nr 123; GWI 22 VI 1909, nr 278; WCD 23 VI 1909, nr 139.
- Sprowadzenie zwłok Modrzejewskiej*, GWI 3 VII 1909, nr 296; NG 3 VII 1909, nr 296; KW 4 VII 1909, nr 182; WCD 4 VII 1909, nr 148.

Na pogrzeb Heleny Modrzejewskiej, KW 15 VII 1909, nr 193.

Na pogrzeb śp. Modrzejewskiej, SŁP 14 VII 1909, nr 157.

Teatr, muzyka i sztuka [wyjazd Kotarbińskiego na pogrzeb Modrzejewskiej], GP 16 VII 1909, nr 317.

Osobiste [wyjazd Ładnowskiego na pogrzeb Modrzejewskiej], KW 16 VII 1909, nr 194.

Z teatrów [wyjazd Kotarbińskiego na pogrzeb Modrzejewskiej], NG 16 VII 1909, nr 317.

Zwłoki Heleny Modrzejewskiej, SŁ 16 VII 1909, nr 160; PRD 24 VII 1909, nr 30.

Na pogrzeb śp. Modrzejewskiej, SŁP 16 VII 1909, nr 159.

Pogrzeb Modrzejewskiej (Od własnych korespondentów), KW 18 VII 1909, nr 196.

Pogrzeb wielkiej artystki, WCD 20 VII 1909, nr 161.

Pamięci wielkiej artystki. Pogrzeb śp. Heleny Modrzejewskiej w Krakowie, TIL 24 VII 1909, nr 30.

Góra Modrzejewskiej, SŁ 26 VIII 1909, nr 195; GWA 31 VIII 1909, nr 239; GWI 1 IX 1909, nr 398.

Z Doliny Szwajcarskiej [pierwsze wykonanie walca *Modrzejewska* Makomaskiego], NG 3 IX 1909, nr 401.

Ze sztuki [gipsowy biust Modrzejewskiej w Salonie Wołowskiego], NG 16 X 1909, nr 474.

Portret Modrzejewskiej, KPR 22 X 1909, nr 22 (293).

Stulecie urodzin Heleny Modrzejewskiej w cieniu wojny

Mariola Szydłowska  <https://orcid.org/0000-0002-8105-8540>
e-mail: mariola.szydłowska1@gmail.com

ORYGINALNY ARTYKUŁ NAUKOWY

Źródła finansowania publikacji / Funding acknowledgements: brak źródeł

Polityka open access / OA policy: CC BY 4.0

Informacja o konflikcie interesów / Conflict of interest: brak konfliktu interesów

Sugerowane cytowanie artykułu: Szydłowska Mariola (2024). Stulecie urodzin Heleny Modrzejewskiej w cieniu wojny. *Zarządzenie w Kulturze*, 25(1–2), 119–125.

Abstract

The Centenary of Helena Modjeska's Birth in the Shadow of War

The subject of the article is the celebration of the hundredth anniversary of Helena Modjeska's birth in 1940, which took place outside Poland due to the war situation. The outstanding artist was celebrated in the United States with two jubilee academies. The first one, organized on the initiative of the Polish Americans, took place on May 5, 1940 at the Polish Home in Los Angeles, and the second one was on October 27 in the Modjeska Club in New York. In a specific historical and geopolitical situation, both celebrations not only recalled and emphasized the achievements of this outstanding Polish-American artist, but were also a kind of national manifestation. The organizers wanted the American community to be interested in the current situation in Poland. The Academy in Los Angeles, during which Ignacy Paderewski's message to American friends was replayed, even became a war appeal, a voice of support for Modjeska's home country occupied by two invaders.

Keywords: Helena Modrzejewska, Helena Modjeska, anniversary

Setna rocznica urodzin Heleny Modrzejewskiej przypadła na czas wyjątkowo nieprzyjający okazałym, podniosłym obchodom. W 1940 roku okupowana przez dwóch najeźdźców Polska nie mogła z należyтыми honorami uczcić swojej najwybitniejszej aktorki. Nie zapomniano jednak o tej ważnej dacie i uczczono zasłużoną rodaczkę poza granicami kraju. W Stanach Zjednoczonych odbyły się co najmniej dwie jubileuszowe uroczystości. Obie miały formę okolicznościowych akademii, lecz nieco inny wydźwięk, niezwiązany z osobą celebrowanej bohaterki, lecz ówczesnym kontekstem geopolitycznym.

Pierwsza z akademii rocznicowych odbyła się z inicjatywy Polonii amerykańskiej 5 maja 1940 roku w Los Angeles, a relację z jej przebiegu zamieścił na łamach „Dziennika Związkowego. Polish Daily Zgoda” Stanisław Czuwara (1940: 4). Autor opisał, jak urządzono salę, wymienił nazwiska artystów i gości uczestniczących w spotkaniu, przedstawił też jego program. Artykuł sprzed ponad osiemdziesięciu

lat wymaga dziś pewnych uzupełnień i komentarza, warto jednak poświęcić mu nieco uwagi, dotyczy bowiem niezwykłej uroczystości.

Akademia miała miejsce w Domu Polskim (Polish Home) przy Avalon Boulevard 4200, zbudowanym na początku lat dwudziestych ubiegłego wieku, który był siedzibą Zjednoczonych Towarzystw Polskich w Los Angeles (United Polish Societies), centrum polonijnych spotkań, imprez kulturalnych i religijnych (odbywały się tam również msze)¹. Na uroczysty wieczór w sali Polskiego Auditorium (Polish Auditorium) przybyła liczna grupa polskich i amerykańskich osobistości ze świata polityki, nauki i kultury. Scena została stosownie udekorowana – umieszczono na niej portret aktorki, przybrany wokół świeżymi kwiatami, spod którego wybiegały biało-czerwone wstęgi z napisem: „Artyści Teatru Wielkiego, Kraków d. 21. XII. 1894 r.”. Upamiętniały one ostatnie w tamtej serii gościnnych występów przedstawienie *Makbeta* z Modrzejewską w roli Lady Makbet, a może nawet z niego pochodziły. Ustawiono tę instalację na tle kurtyny w białe i amarantowe pasy, na której widniały daty: 7 maja 1891 roku (w tym dniu Modrzejewska grała tytułową rolę w *Marii Stuart* Schillera w Łodzi) i 8 lutego 1903 roku (data występu artystki w Krakowie w roli Beatrycze w *Wiele hałasu o nic* Szekspira). Po obu stronach sceny zawieszono flagi: polską i amerykańską oraz sztandar Towarzystwa Los Angeles (grupa 541) Związku Polek w Ameryce. Prezeska tej organizacji Pelagia Stefanowska urządziła w Polish Auditorium wystawę licznych pamiątek po Modrzejewskiej wypożyczonych od prywatnych kolekcjonerów.

Uroczystość rocznicową zainaugurował Frank Danielski, przewodniczący Zjednoczonych Towarzystw Polskich, który przemawiał w języku angielskim na temat idei i znaczenia jubileuszowych obchodów na cześć wielkiej artystki, a następnie wymienił długą listę nazwisk szacownych członków komitetu honorowego. Otwierał ją ambasador Rzeczypospolitej Polskiej w Waszyngtonie Jerzy Potocki (1889–1961), wnuk Alfreda Potockiego, namiestnika Galicji, znanego Modrzejewskiej osobiście, oraz Lech T. Niemo-Niemojewski (1888–1973), konsul honorowy RP w Los Angeles. Zaproszenie do komitetu przyjął również Franciszek X. Świetlik (1892–1981), prezes Rady Polonii Amerykańskiej (Polish War Relief), prowadzącej działalność charytatywną na rzecz Polski, i cenzor Związku Narodowego Polskiego w Stanach Zjednoczonych (Polish National Alliance), największej, istniejącej od 1880 roku organizacji polonijnej. Reprezentował ją także prezes Karol Rozmarek (1897–1973). Związek Polek w Ameryce (Polish Women’s Alliance of America), założonej w roku 1899 organizacji kobiecej, mającej w szeregach członkiń honorowych Helenę Modrzejewską², znalazł swoją przedstawicielkę w osobie prezeski Honoraty B. Wołowskiej (1875–1968). W skład komitetu honorowego weszli też

¹ Obecnie w budynku znajdują się lokale mieszkalne.

² Po śmierci Modrzejewskiej jej imię przybrało kilka klubów (towarzystw) Związku Polek w Ameryce. W 1919 roku Felicja Modrzejewska (synowa) ofiarowała proporzec z wizerunkiem Najświętszej

prezesa innych organizacji polonijnych. Zjednoczenie Polskie Rzymsko-Katolickie w Ameryce (Polish Roman Catholic Union of America) reprezentował Józef L. Kania (1897–1953), Sokolstwo Polskie w Ameryce – doktor medycyny i farmaceuta Teofil Antoni Starzyński (1878–1952), Związek Śpiewaków Polskich w Ameryce (The Polish Singers Alliance of America), zrzeszający ok. trzystu chórów polonijnych w USA i Kanadzie – Władysław F. Panka (1890–1954), a Polską Robotniczą Kasę Pomocy w Ameryce (Polish Workmen's Aid Fund) – Franciszek Grimm. W szacownym gremium był też profesor Stefan P. Mierzwa (Stephen P. Mizwa, 1892–1971), ekonomista, publicysta, założyciel Fundacji Kościuszkowskiej w Nowym Jorku. Zaproszono ponadto zasłużonych dla Polski Amerykanów: dr Rufusa B. von Kleinsmida (1875–1964), rektora Uniwersytetu Południowej Kalifornii (University of Southern California), Johna E. Harley'ą (1892–1964), profesora nauk politycznych tejże uczelni, Jamesa F.T. O'Connora (1886–1949), byłego kontrolera skarbowego Stanów Zjednoczonych, członka Sądu Okręgowego Południowego Okręgu Kalifornii, Ruperta R. Hughesa (1872–1956), pisarza, reżysera i scenarzystę filmowego, kompozytora, oficera odznaczonego Orderem Polonia Restituta (1923), Roberta Irwina, Meriana C. Coopera (1893–1973) – filmowca (reżysera głośnego *King Konga* z 1933 roku), a przede wszystkim generała armii amerykańskiej i podpułkownika Wojska Polskiego, walczącego podczas wojny polsko-bolszewickiej 1919–1920 w słynnej lotniczej Eskadrze Kościuszkowskiej, kawalera Orderu Virtuti Militari. Kadre naukową reprezentowali również Arthur Prudden Coleman (1897–1974) profesor sławistyki, polonista z Columbia University, jego żona Marion Moore Coleman (1900–1993), tłumaczka z języka polskiego, biografka Modrzejewskiej oraz Arthur E. Briggs (1881–1969), dziekan szkoły prawniczej, członek Rady Miejskiej Los Angeles. Z rodziny aktorki zaproszenie przyjął jej bratanek Ludwik Opid (1865–1948), muzyk wiolonczelista zamieszkały w Kalifornii. Po przedstawieniu całego Komitetu prezes Danielski odczytał listy i telegramy od kilku jego członków: ambasadora Potockiego, prezesa Świetlika, Komitetu Złączonych Towarzystw z San Francisco, Związku Narodowego Polskiego, Rady Polonii w Ameryce, Związku Śpiewaków Polskich, Polskiej Robotniczej Kasy Pomocy i od Stanisława Czuwary.

Część artystyczną rozpoczął chór imienia Ignacego Jana Paderewskiego, który wykonał kilka utworów muzycznych, m.in. pieśń do słów *Roty* Marii Konopnickiej, po czym konsul Niemo-Niemojewski omówił zasługi Heleny Modrzejewskiej. Następnie wystąpił Marek Windheim (1895–1960), śpiewak, który zaczynał karierę jako artysta kabaretowy w Polsce, po przyjeździe do Ameryki przez osiem sezonów należał do zespołu Metropolitan Opera w Nowym Jorku, a w 1937 roku przeniósł się do Hollywood, by spróbować aktorskiej przygody z filmem (Szydłowska 2009). Znakomity solista zaśpiewał pieśni: *Pod jaworem* Mieczysława Karłowicza, *Indele*

Marii Panny w stylu góralskim, wykonany przez artystkę na suknie (zdjęcie proporcja zob. Karłowiczowa 1938: 110).

i Mendele Stanisława Niewiadomskiego oraz melodie ludowe: *Dziewczyno, dziewczyno* i *Pod zielonym dębem*. Po koncercie Windheima głos zabrał Alan Mowbray (1896–1969), aktor teatralny i filmowy pochodzenia angielskiego, zafascynowany postacią naszej rodaczki, autor książki i scenariusza filmowego o jej życiu³. Następnie Wadsworth Harris (1864–1942), występujący w zespole Modrzejewskiej w latach dziewięćdziesiątych XIX wieku, przedstawił fragment z komedii Szekspirowskiej *As You Like It (Jak wam się podoba)*. W dalszej części wieczoru odtworzono przemówienie radiowe sędziwego Paderewskiego wygłoszone 16 kwietnia w jego szwajcarskiej rezydencji Riond-Bosson⁴. Uroczystość zwieńczył koncert Jakuba Gimpla (1906–1989), pianisty wyróżnionego na pierwszym Konkursie Chopinowskim (1927), wnuka założyciela teatru żydowskiego we Lwowie Jakuba Bera Gimpla.

Korespondent „Dziennika Związkowego” wspomniał także o inicjatywach wydawniczych upamiętniających stulecie urodzin Modrzejewskiej. Specjalnie na wieczór w Domu Polskim przygotowano „Program – Pamiętnik” zawierający zdjęcia wykonawców oraz portrety i biografie artystki, a także poświęcony jej artykuł autorstwa Marion Moore Coleman. Kilka portretów i artykułów okolicznościowych zamieścił periodyk Zjednoczenia Towarzystw Polskich w Los Angeles „Sprawozdanie”.

Ze sprawozdania korespondenta „Dziennika Związkowego” wynika, że w określonej sytuacji historycznej i geopolitycznej akademii jubileuszowa w Los Angeles stała się nie tylko upamiętnieniem wybitnej, zasłużonej dla kultury polskiej i amerykańskiej artystki, lecz także swego rodzaju manifestacją narodową, a nawet apelem wojennym. Pod wrażeniem chwili Czuwara nazwał to wydarzenie „wspaniałym obchodem setnej rocznicy urodzin Heleny Modrzejewskiej” i relacjonował, że wieczór „(...) wprowadzał w zdumienie, zwłaszcza Amerykanów, którzy zobaczyli, jak Polacy umieją czcić pamięć swych wielkich i zasłużonych w narodzie” (Czuwara 1940: 4). Niewątpliwie organizatorom zależało na przypomnieniu osiągnięć rodaczki, a przy tej okolicznościowej okazji także i na zainteresowaniu społeczności amerykańskiej sprawą polską. O takich intencjach świadczy nawet sama data akademii, nieidentyczna przecież z dniem urodzin Modrzejewskiej, przypadającym na 12 października, a więc wybrana także z powodów innych niż okrągła rocznica artystki. Ponadto zwracają uwagę nazwiska osobistości, które znalazły się w komitecie honorowym, wystrój sali wypełnionej polskimi i amerykańskimi emblematami i symbolami narodowymi, a wreszcie tematyka przemówień i program występów artystycznych. Konsul Niemo-Niemojewski swoją wypowiedź o zasługach wielkiej artystki zakończył słowami: „Polki-patriotki, takie jak Modrzejewska, żyły i żyją dziś”, wskazując

³ O napisaniu książki *Bright Angel* przez Mowbraya donoszono w „Daily Variety” w 1948 roku (nie wiadomo jednak, czy się ukazała, bo katalogi biblioteczne jej nie notują). Dwa lata wcześniej „Tygodnik Polski” informował o tym, że Romuald Gantkowski i Alan Mowbray pracują nad scenariuszem filmu o Modrzejewskiej o tytule zaczerpniętym z *Romea i Julii: O, Speak Again, Bright Angel* (zob. *Film o Modrzejewskiej* 1946).

⁴ Tekst przedrukowany w *Archiwum politycznym Ignacego Paderewskiego* (Janicka 2001: 148–149).

jednoznacznie na bliskość historycznej już postaci z jej rodaczkami z czasów obecnej wojny. Doniosłe znaczenie miał głos zaprzyjaźnionego z Modrzejewską Paderewskiego, niezwiązany w żaden sposób z jubileuszem, a poświęcony sprawie polskiej. Światowej sławy pianista, kompozytor i polityk skierował swe przesłanie do amerykańskich przyjaciół i apelował w nim o pomoc charytatywną dla walczącej z niemieckim najeźdźcą Polski. W tym czasie Polska nie była wprawdzie jedynym krajem objętym wojną, bo w kwietniu 1940 roku wojska hitlerowskie zaatakowały też Skandynawię, lecz na forum światowym nadal była osamotniona. Paderewski, jak podczas pierwszej wojny światowej przed ponad dwudziestu laty, znów niestrudzenie orędownął o amerykańskie wsparcie. Jak wiadomo, Stany Zjednoczone nie były jeszcze w stanie wojny i nie angażowały się militarnie; przystąpiły do niej dopiero po japońskim ataku na Pearl Harbor 7 grudnia 1941 roku. Wcześniej, w maju 1940 wojna objęła kraje Beneluksu, Anglię i Francję. O niemieckiej agresji na te kraje donosił „Dziennik Związkowy” w numerze z 10 maja, wybijając wielką czcionką na pierwszej stronie: „Niemcy najechali Belgię, Holandię i Luksemburg. Miasta Anglii i Francji bombardowane. Niemcy rzucają bomby na Szwajcarię” („Dziennik Związkowy. Polish Daily Zgoda” 1940). Na stronie czwartej tego wydania umieszczono relację z przedstawienia jubileuszowego Heleny Modrzejewskiej.

Druga uroczystość jubileuszowa ku czci znamienitej artystki miała miejsce w niedzielę 27 października, a więc blisko dwa tygodnie po setnej rocznicy jej urodzin⁵. Wieczór pamięci odbył się w sali stowarzyszenia Modjeska Club w Nowym Jorku. W komitecie honorowym nie brakowało zasłużonych osobistości, lecz ilościowo był on skromniejszy od kalifornijskiego. Zasiadli w nim: dr Sylwester Gruszka (1891–1956), konsul generalny RP w Nowym Jorku, baron Stefan De Ropp (1892–1983), dyrektor Międzynarodowych Targów Poznańskich, komisarz generalny polskiej ekspozycji na Światowej Wystawie w Nowym Jorku w 1939 roku, Benjamin T. Anuskewicz (1899–1967), major wojsk amerykańskich, George A. Zabriskie (1868–1954), potomek polskich emigrantów, prezes New York Historical Society, Alexander J. Wall (1884–1944), bibliotekarz i dyrektor tegoż Towarzystwa oraz Władysław Teodor Benda (1873–1948), bratanek Modrzejewskiej, ceniony grafik, ilustrator, malarz, twórca masek teatralnych (Rudek-Śmiechowska 2016). Głównym punktem programu było wystąpienie George’a C.D. Odella (1866–1949), historyka teatru, autora *Annals of the New York Stage*, który mówił na temat *The Stage Life of Modjeska and Her Contemporaries* (*Żywoć sceniczny Modrzejewskiej i jej współczesnych*). Oprócz niego głos zabrał weteran sceny amerykańskiej Otis Skinner (1858–1942), który należał do zespołu Modrzejewskiej od 1889 roku i partnerował jej m.in. w rolach szekspirowskich. Nie udało się odszukać bardziej szczegółowych informacji na temat tego spotkania. Wydaje się jednak, że choć jego organizatorami i uczestnikami byli

⁵ O planowanej uroczystości donosił największy nowojorski dziennik (*Modjeska Anniversary Planned* 1940: 28).

przede wszystkim przedstawiciele społeczności polskiej i polonijnej, a w programie (choćby w wykładzie Odella) nie mogło zabraknąć odniesień do pierwszej ojczyzny Modrzejewskiej, nie miały one bezpośredniego związku z aktualnym, wojennym kontekstem i nie zdominowały całego wieczoru, którego celem było przypomnienie osiągnięć sławnej aktorki i uczczenie jej pamięci. Nowojorskiemu wydarzeniu towarzyszyła wystawa *Modjeska and Her Contemporaries* przygotowana przez New York Historical Society w budynku towarzystwa na Manhattanie⁶.

Nie wiemy, czy odbyły się jeszcze inne akademie jubileuszowe ku czci Modrzejewskiej. „Dziennik Związkowy” podał informację, że w Archiwum i Muzeum Zjednoczenia Polskiego Rzymsko-Katolickiego w Chicago, które akurat obchodziło piątą rocznicę istnienia, otwarto wystawę poświęconą artystce (*Muzeum obchodzi...* 1940). Być może przy tej okazji zorganizowano tam także jakiś wieczór artystyczny.

Mimo że omówione obchody jubileuszowe Modrzejewskiej urządzono poza granicami Polski, kraj rodzinny był w poszczególnych występach artystycznych i przemowach nieustannie przywoływany. Patriotycznych reminiscencji, nawiązania do aktualnej sytuacji wojennej nie brakowało zwłaszcza w Los Angeles, gdzie niektóre punkty programu nie były nawet związane z osobą jubilatki. W niczym nie uchybiło to jej pamięci. Jak wiadomo, artystka była niezwykle przywiązana do ojczystego kraju, co podkreślała niejednokrotnie na forum publicznym. Bardzo prawdopodobne, że w ważnej chwili dziejowej orędownałaby za Polską tak jak bliski jej Paderewski. Pamięć zasłużonej artystki uczczono więc godnie.

W Polsce obchody jubileuszowe ku czci Heleny Modrzejewskiej zorganizowano dopiero w setną rocznicę jej śmierci, która przypadła 8 kwietnia 2009 roku.

Bibliografia

- Janicka Barbara (oprac.) (2001). *Archiwum polityczne Ignacego Paderewskiego*, t. 5: 1909–1941, wybór i przygotowanie dokumentów Adam Grzegorz Dąbrowski et al., red. nauk. Marian Marek Drozdowski. Warszawa: Neriton.
- Czuwara Stanisław (1940). Wspaniały obchód setnej rocznicy urodzin Heleny Modrzejewskiej, w Los Angeles. Cal. *Dziennik Związkowy. Polish Daily Zgoda*, 112, 4.
- Dziennik Związkowy. Polish Daily Zgoda* 1940, 112.
- Film o Modrzejewskiej (1946). *Tygodnik Polski*, 14(171), 16.
- Karłowiczowa Jadwiga, *Historia Związku Polek w Ameryce Przyczynki do poznania duszy wychodźstwa polskiego w Stanach Zjednoczonych Ameryki Północnej*. Chicago: Związek Polek w Ameryce.
- Modjeska Anniversary Planned (1940). *New York Times*, October 23, 28.

⁶ Informacje o obchodach w Nowym Jorku pochodzą z: *The New-York Historical Society Quarterly Bulletin* (1940: 127–128), *The New-York Historical Society Annual Report* (1940: 58, 71).

Muzeum obchodzi jutro piątą rocznicę założenia (1940). *Dziennik Związkowy. Polish Daily Zgoda*, 242, 12.

The New-York Historical Society Annual Report (1940), 24(5), 58, 71.

The New-York Historical Society Quarterly Bulletin (1940), 24(4), 127–128.

Rudek-Śmiechowska Anna (2016). *Władysław Teodor Benda. Życie i twórczość polsko-amerykańskiego ilustratora i twórcy masek*. Kraków: TAIWPN Universitas.

Szydłowska Mariola (2009). *Między Broadwayem a Hollywood, Szkice o artystach z Polski w Stanach Zjednoczonych*. Kraków: Rabid.

Polski teatr w Czerniowcach 1863–1865

Alicja Kędziora  <https://orcid.org/0000-0002-4407-9107>

Uniwersytet Jagielloński

e-mail: alicja.kedziora@uj.edu.pl

ORYGINALNY ARTYKUŁ NAUKOWY

Źródła finansowania publikacji / Funding acknowledgements: brak źródeł

Polityka open access / OA policy: CC BY 4.0

Informacja o konflikcie interesów / Conflict of interest: brak konfliktu interesów

Sugerowane cytowanie artykułu: Kędziora Alicja (2024). Polski teatr w Czerniowcach 1863–1865. *Zarządzenie w Kulturze*, 25(1–2), 127–160.

Abstract

Polish Theatre in Czerniowce 1863–1865

The article presents research results on the Polish theatre in Czerniowce in the years 1863–1865. The central part of the text is dedicated to the repertoire of the Polish stage in the discussed period, which was compiled on the basis of the German newspaper “Bukowina”. The starting point and, at the same time, reference point for the developed repertoire is the repertoire of Helena Modjeska’s performances in Czerniowce, prepared by Jerzy Got. The Polish Theatre in Czerniowce was an important cultural centre that shaped and cultivated the identity of the Bukovina’s Polish community in the second half of the 19th century. The institution in question was an organisational phenomenon – four permanent theatres were run simultaneously in one building – and a cultural one – each of them staged plays in a different language. It was a unique example of artistic cooperation for the benefit of multicultural audiences; mainly Polish, German, Romanian and Ukrainian.

Keywords: theatre, Polish colony, Czerniowce, Bukovina, Modjeska

W historii teatru Czerniowce zostały zapamiętane jako miejsce pierwszych sukcesów Heleny Modrzejewskiej, wybitnej polsko-amerykańskiej aktorki szekspirowskiej. Madame Modjeska niechętnie wracała do tej części swojej biografii zarówno w korespondencji, wywiadach udzielanych prasie, jak i pamiętnikach. Wydaje się to zrozumiałe. Szczątkowe informacje, które dotarły do czasów współczesnych, uświadamiają, że był to dla artystki etap ciężkich doświadczeń i trudnych decyzji. Najprawdopodobniej o czasie, którego dotyczy niniejszy artykuł, chciała zapomnieć. A może fakty z tego okresu były dla niej po prostu niewygodne? Pozamałżeński związek z żonatym mężczyzną, śmierć córki, niedoszła (z nieustalonych jak dotąd powodów) kariera na scenie niemieckiej. Czymże tu się chwalić? Może lepiej zamieść pod dywan... A może to, podobnie jak jej kolegi i scenicznego partnera Wincen- tego Rapackiego, historia powstaniowa? Wiemy tak mało, że każdy scenariusz jest zarazem prawdopodobny i niewiarygodny.

Skromny przyczynek do badań nad sceną czerniowiecką, w okresie występowania na niej Heleny Modrzejewskiej, ofiarowuję Profesorowi Emilowi Orzechowskiemu,

niestrudzonemu badaczowi, popularyzatorowi dorobku wybitnej aktorki i opiekunowi spuścizny po niej.

Wstęp

Celem artykułu jest opracowanie repertuaru sceny polskiej w Czerniowcach w latach 1863–1865. Jego podstawę stanowi kronika teatralna, publikowana w badanym okresie w czerniowieckiej gazecie „Bukowina”.

Niemieckojęzyczna gazeta „Bukowina”, której właścicielem i wydawcą był Ernst Rudolf Neubauer, wychodziła regularnie od 6 stycznia 1862 roku do 5 stycznia 1868 roku. Wydawano ją w drukarni Johanna Eckhardta w Czerniowcach. Zdecydowana większość tytułu była poświęcona sprawom urzędowym Bukowiny, ale nie miała także część dotycząca pozostałych aspektów życia mieszkańców regionu, zwłaszcza stolicy prowincji, w tym kwestii religijnych, edukacyjnych, kulturalnych, wśród których znalazły się również tematy teatralne, a zwłaszcza kronika teatralna, dokumentująca bogate życie kilku scen Czerniowiec (Ungureanu 2007: 31–32).

Repertuar został porównany z *Repertuarem w alfabetycznym układzie tytułów sztuk* Jerzego Gota, zamieszczonym w almanachu poświęconym artystce (Got, Szczublewski 1958). Tytuły sztuk, ich autorów, tłumaczy, jak również obsadę zweryfikowano na podstawie *Słownika biograficznego teatru polskiego* (1973), bazy danych Centrum Badawczego Bibliografii Polskiej Estreicherów UJ (Elektroniczna baza bibliografii Estreichera, online) oraz repertuarów teatrów polskich z badanego okresu (Świetlicka 1968; Secomska 1971; Got, Orzechowski 1974; Marszałek 2003).

Polacy na Bukowinie

Od czasów drugiej wojny światowej Bukowina jest podzielona granicą rumuńsko-ukraińską, która przecina tę historyczną mołdawską krainę na dwa regiony – Bukowinę północną, należącą do Ukrainy, oraz południową, znajdującą się na terytorium Rumunii. W badanym okresie, w latach 1863–1865, Czerniowce stanowiły, powołaną w 1849 roku, stolicę samodzielnej prowincji austriackiej, Księstwa Bukowiny, a sam region przeżywał okres gospodarczego, ekonomicznego i kulturalnego rozwoju. W latach 1775–1849, zatem niemalże przez trzy czwarte wieku, Bukowina, stanowiąc część Galicji, była silnie kolonizowana, w pewnym stopniu także przez Polaków, zarówno pracowników fizycznych, szlachtę ziemiańską, jak i inteligencję – duchowieństwo, nauczycieli, pracowników administracji, co wpłynęło na rozprzestrzenianie się sławizację regionu i ukształtowanie negatywnego stereotypu polonizacji Bukowiny (Kastory 2007: 227). Marius Petraru szacuje, że w latach 1869–1875 w Bukowinie mieszkało ok. 5 tys. Polaków. Dane nie są jednak

jednoznaczne. Florin Anghel, powołując się na badania Instytutu Topograficznego opracowane w 1895 roku, określa liczebność Polaków w latach 1870–1871 na 2475 (Anghel 1996: 98).

Przytaczając wyniki powyższych badań, Agnieszka Kastory podkreśla, że w latach sześćdziesiątych XIX wieku aż 40–45% administracji państwowej i właściciele ziemskich stanowili Polacy i zwraca uwagę na pozycję, jaką zajmowała w oczach tamtejszej ludności polska emigracja (Kastory 2007: 229). Sama, będąc obiektem opresyjnej polityki państw zaborczych, mogła być jako taka postrzegana również przez Bukowińczyków, którzy w wyniku konfliktów zbrojnych utracili suwerenność. Pamiętać należy także o czasach przedrozbiorowych, kiedy to Polacy, przedstawiciele warstw szlachecko-arystokratycznych wyruszyli na Mołdawię w celach zbrojnych, a wspomnienia, które po sobie zostawili, prowokowały do polonofobii, zwłaszcza wśród ludności wiejskiej (Biedrzycki 1973: 39, 179–181). Emigracja porozbiorowa, zupełnie odmienna od wcześniejszej, częściowo, lecz niezupełnie, zatarła tę negatywną pamięć.

Chociaż liczba Polaków na Bukowinie w czasach zależności regionu od Austrii nigdy nie przekroczyła 6%, to jednak ich wpływ na kształtowanie społeczności był znaczący. Petraru rysuje wizerunek dziewiętnastowiecznej Polonii jako mniejszości, która w wysokim stopniu przyczyniła się do rozwoju Bukowiny w zakresie rolnictwa, handlu, przemysłu, w tym w szczególności górnictwa. Duży odsetek Polaków zasiadał także w administracji politycznej, w rządzie krajowym w Czerniowcach i w powiatach (Biedrzycki 1973: 42). Ich znaczenie zaczęło słabnąć od momentu odłączenia Bukowiny od Galicji w 1849 roku, niemniej jednak kształt czerniowieckiej Polonii kształtowały dwa pokolenia urodzonych i wychowanych na Bukowinie Polaków, a do nich nieustająco dołączali nowi emigranci, jak chociażby związani z budową i późniejszą obsługą kolei Lwów–Czerniowce w latach sześćdziesiątych specjaliści (Biedrzycki 1973: 42–43). Polonia czerniowiecka była zatem konglomeratem urodzonych na Bukowinie Polaków oraz emigracji zarobkowej, cywilnej, politycznej i wojskowej (związanej także z wybuchem i skutkami powstania styczniowego) (Biedrzycki 1973: 43).

Czerniowce, podobnie jak cała Bukowina, w omawianym okresie były miastem wielokulturowym, w którym współistniały różne narodowości: rumuńska, niemiecka, polska, żydowska, ukraińska, węgierska – jeśli wymienić tylko nacje, które posiadały na tym terenie własne szkolnictwo. Najliczniejsze i historycznie najstarsze społeczności w Bukowinie stanowili Ukraińcy (według spisu z 1857 roku – 170 tys., co stanowiło 38% tamtejszej ludności w ogóle) i Rumuni (204 tys., tj. 44,6%). Polaków w 1857 roku było 13 621, tj. ok. 3% ludności, a Niemców ponad dwa razy tyle, ok. 6,4%. Według spisu z 1880 roku Polaków było już 23 932 (4,21%) (Biedrzycki 1973: 225–228; Krasowska 2006: 40, 42). Jeszcze większa różnorodność niż narodowościowa była wyznaniowa, do trzech głównych wyznań należały prawosławne, rzymskokatolickie oraz izraelskie.

Trudno oszacować także liczebność Polonii w Czerniowcach w omawianym okresie. W latach 1845–1850 rodaków miało być 810, ale już w roku 1890 – 7610 (Anghel 1996: 99). Z pewnością przyrost Polaków nie był przez te cztery dekady jednostajny i proporcjonalny, gwałtowny ich wzrost związany jest z okresem powstania styczniowego i wkrótce po nim, a zatem czasów, kiedy funkcjonował w Czerniowcach stały teatr polski. Florin Anghel w tym czterdziestolecu upatruje fundamentów tożsamości obecnej Polonii bukowińskiej; to okres formowania się i konsolidacji polskiej mniejszości (Anghel 1996: 100).

Teatr polski w Czerniowcach – stan badań

Jak dotąd badacze polskiego i polonijnego życia kulturalnego Bukowiny skupiają się przede wszystkim na analizie jego przejawów po 1869 roku (Anghel 1996: 99–100; Petraru 2004; Kastory 2007), kiedy zaczęto powoływać liczne jak na tę stosunkowo niewielką społeczność organizacje, w tym m.in.: Towarzystwo Polskie Bratniej Pomocy i Czytelnii Polskiej, Towarzystwo Akademików Polskich, Bukowińskie Koło Polskie, Towarzystwo Rzemieślników „Gwiazda”, Dom Polski, oraz prasę, zwłaszcza wydawaną od 1883 roku „Gazetę Polską”. Jednak w badanym okresie na Bukowinie wychodziła tylko jedna polska gazeta. Redaktorzy „Bratka” wydali jedynie kilka numerów w 1864 roku, a do dzisiaj nie został odnaleziony żaden z nich, choć bez wątplenia stanowiłby cenne źródło do badań teatru polskiego i polonijnego tego regionu.

Teatr polski w Czerniowcach nie doczekał się wnikliwego opracowania, jednakże ważnym przyczynkiem jest artykuł Ewy Andrysiak *Teatr polski w Czerniowcach w II połowie XIX wieku. Zarys problematyki*, opublikowany w 2018 roku w pracy zbiorowej *Związki polsko-rumuńskie w historii i kulturze*, wydanej przez Związek Polaków w Rumunii (Andrysiak 2018: 376–395). Autorka powołuje się na znane źródła, takie jak *Teatra w Polsce* Karola Estreichera (Estreicher 1953, 1994), *Słownik biograficzny teatru polskiego* (1973), *Zaczyny dziennikarstwa polskiego na Bukowinie* Jana Bujaka (2006) oraz biografie poświęcone Helenie Modrzejewskiej (Got, Szczublewski 1958; Siedlecki 1990), jak również mniej znane, zwłaszcza *Karty z naszej przeszłości. Polski teatr w Cernăuți* Stefana Kolbusza (1936: 4). Andrysiak nie sięga do źródeł pierwotnych, a repertuar teatru z lat 1863–1865 przywołuje za almanachem *Helena Modrzejewska* Jerzego Gota i Józefa Szczublewskiego i uwzględnia w nim jedynie spektakle z udziałem Modrzejewskiej, przez co repertuar sceny polskiej w Czerniowcach z tego okresu, zamieszczony poniżej i stanowiący centralny element niniejszego artykułu, uzupełnia lukę w badaniach polskiego teatru na wschodzie.

Jan Bujak poświęcił teatrowi polskiemu 1863–1865 kilkunastopięćdziesięciu rozdział książki *Zaczyny dziennikarstwa polskiego na Bukowinie* (2006: 11–14), w której powołuje się m.in. na gazetę „Kurjer Polski w Rumunii”. Autor nie jest precyzyjny

w podawanych informacjach¹, lecz ich zweryfikowanie na ten moment nie jest niestety możliwe. Autor *Historii Polaków na Bukowinie* Emil Biedrzycki poświęcił część rozdziału o życiu kulturalno-artystycznym w Rumunii teatrowi czerniowieckiemu (Biedrzycki 1973: 179–181). Ważnymi publikacjami są także artykuły Ștefănița-Mihaeli Ungureanu *Theaterchroniken in E.R. Neubauers „Bukowina” – Zeitung (II)*, omawiający kronikę teatralną Ernsta Rudolfa Naubauera, publikowaną w „Bukowinie” (Ungureanu 2008), oraz *Die Zeitung „Bukowina” (1862–1868) und seine literarische Beilage „Das Sonntagsblatt” (1862) – literarische und künstlerische. Beiträge zum Bukowiner kulturleben*, dotyczący artystycznego życia Czerniowiec, opisywanego w gazecie, z uwzględnieniem przedstawień teatralnych (Ungureanu 2007).

Punktem wyjścia dla polskich badaczy czerniowieckiej sceny są *Teatra polskie* Karola Estreichera (1953, 1994). Historyk rozpoczyna opowieść o polskim teatrze w Czerniowcach w 1826 roku, kiedy to w teatrze niemieckim grano polskie komedie. W 1831 roku do stolicy Księstwa Bukowiny przyjechały zespoły Józefa Cieplika i Feliksa Stobińskiego, a trzy lata później zespół teatru lwowskiego. W 1851 roku przez kilka tygodni występował zespół Leona Borkowskiego. W latach 1853, 1854, 1858 i 1859 Czerniowce odwiedzali aktorzy ze Lwowa. Estreicher odnotował występy Tomasza Chełchowskiego w 1853 i 1854 roku, w czasie gdy pełnił on funkcję dyrektora teatru lwowskiego. Chełchowski przyjechał z zespołem także w 1855 roku, o czym świadczy m.in. *Pamiętka teatru polskiego w Czerniowcach*, wydana w tym samym roku przez suflera Franciszka Włodarskiego (*Pamiętka teatru polskiego w Czerniowcach* 1955; *Słownik biograficzny teatru polskiego* 1973: [hasło] *Chełchowski*). W 1862 roku do Czerniowiec dotarli artyści z Krakowa pod dyrekcją Juliusza Pfeiffera (Estreicher 1953, t. 1: 61–65). Historia kronikarza kończy się na wzmiance o pierwszym stałym teatrze polskim w Czerniowcach, powołanym i prowadzonym przez Lucjana Ortyńskiego, kontynuowanym przez Gustawa Zimajera (Estreicher 1953, t. 1: 6). *Słownik biograficzny teatru polskiego*, a za nim Andrysiak, przywołują krótki okres dyrekcji Wincentego Rapackiego i tzw. działówki w listopadzie i grudniu 1863 roku (Andrysiak 2018: 382), o czym nie wspomina Estreicher. W „Bukowinie” jednakże odnaleźć można informację, że dyrektorem był Piotr Woźniakowski, a Rapacki pełnił funkcję reżysera („Bukowina” 25 listopada 1863). Nadto, w przezwie występów stałego teatru, w lipcu 1864 roku, do Czerniowiec przyjechał zespół lwowski pod dyrekcją Adama Miłaszewskiego. Artyści dawali przedstawienia do początków sierpnia tego roku („Bukowina” 27 lipca 1864).

Karol Estreicher w ostatnim zdaniu swojej relacji napisał: „Tu pani Modrzejewska zbierała pierwsze owoce swego niezwyčajnego talentu” (1953, t. 1: 6). Historia

¹ Podaje m.in., że czasopismo powstawało w kręgu osób związanych z teatrem polskim, a za jego redakcją odpowiedzialni mogli być Leon von Efinowicz (Efinowicz/Eminowicz, związany z innym czasopismem „Bukowina”), aktor Albert Dębowski (Dembowski) oraz sekretarz teatru Walery Tomaszewicz (s. 15). W innym miejscu jednak (s. 13), badacz podaje, że sekretarzem sceny był Karol Neuwirth.

teatru zapamiętała Czerniowce przede wszystkim poprzez pryzmat początków kariery wybitnej artystki. W licznych opracowaniach, zwłaszcza w polskich biografiach aktorki, Franciszka Siedleckiego *Helena Modrzejewska* (1990), Józefa Szczublewskiego *Żywoć Modrzejewskiej* (1975), almanachu Gota i Szczublewskiego (1958), Tymona Terleckiego *Pani Helena* (1991), występy artystki w głównych rolach zdominowały historię o czerniowieckiej scenie. Wszystkie prace bogate są w szczegóły dotyczące pierwszego polskiego stałego teatru w stolicy Bukowiny, co stanowić może zarówno punkt wyjścia, jak i odniesienia dla jego charakterystyki.

Niedogodnością w korzystaniu z almanachu Gota i Szczublewskiego jest to, że autorzy nie precyzują, na jakiej podstawie powstał. We wstępie redaktorzy wprawdzie wymieniają źródła, z których korzystali, ale nie wiążą ich z poszczególnymi częściami książki. Wobec powyższego nie jest jasny stosowany przez Jerzego Gota² chociażby dobór wymienianych w obsadach aktorów. Badacz zadeklarował korzystanie z „Bukowiny”, czasami nawet gazeta pojawia się w przypisach jako odwołanie, ale przy podawaniu obsady spektaklu ogranicza się on tylko do kilku artystów. Parę przedstawień z udziałem Modrzejewskiej zostało pominiętych. Tutaj sytuacja wydaje się być bardziej klarowna; biografista zapewne nie miał dostępu do wszystkich numerów „Bukowiny”. Ale dlaczego podawali inne dane niż te, które mogli odnaleźć w czerniowieckiej gazecie? Wnioskować by należało, że mieli dostęp do innych źródeł. Jakich? We wstępie powołują się na afisze, rękopisy i czasopismach przechowywane w jedenastu polskich i zagranicznych instytucjach, wśród których znajduje się Österreichische Nationalbibliothek w Wiedniu, przechowująca tomy „Bukowiny”. Ponieważ biografowie stworzyli bardzo obszerne opracowanie, obejmujące całe zawodowe życie artystki, dzieląc je na kilka działów, niezwykle trudno jest oszacować, z których instytucji korzystali, opisując kolejne etapy kariery Heleny Modrzejewskiej. Na ten moment wymienione biblioteki nie przechowują źródeł (z wyjątkiem wspomnianej gazety) z lat 1863–1865 dotyczących teatru polskiego w Czerniowcach. Procedura badawcza Jerzego Gota, bez wątplenia słuszna, niestety obecnie jest niejasna.

Udało się ustalić, że co najmniej 77 razy Modrzejewska wystąpiła w Czerniowcach. Jerzy Got podaje liczbę 44 ról, w których artystka debiutowała w stolicy Bukowiny. Ról Modrzejewskiej jest bez wątpienia więcej, o części z nich recenzenci „Bukowiny” piszą wprost, o innych można jedynie domniemywać. Biograf nie odnotował takich dramatów jak: „Panny Konopianki” Marii Ilnickiej; „Siedem dziewcząt w mundurze” [„Siedem dziewcząt pod bronią”] F.W. Bournonville’a, A. Dartois [d’Artois], M.E. W de Lambert Théaulo; „Po naszymu” Zygmunta Chlebnickiego, „Niewolnika małżonka” [„Niewolnika męża”] L. Rhéal; „Poszukuje się nauczyciela” A.P.H. Decourcelle’a,

² Autorami almanachu są Jerzy Got i Józef Szczublewski, jednakże – jak deklarują w *Przedmowie* badacze – odpowiedzialnym za przygotowanie prowincjonalnej części kariery Modrzejewskiej, w tym pobytu w Czerniowcach i repertuaru tamtejszego teatru był Jerzy Got.

A. Jaime'a, „Trzy wizyty” [„Potrójne zaloty”] A. Bourdois; „Plotkarza” Józefa Korzeniowskiego. Inna rola, Judyty w dramacie „Uriel Akosta” Karla Gutzkowa, została przez Gota przypisana dopiero do roku 1868, podczas gdy jest to jedna z pierwszych ról Modrzejewskiej w Czerniowcach. Szczegółowe informacje znajdują się w przypisach do poszczególnych przedstawień.

Teatr Polski Czerniowcach 1863–1865

Do początków czerwca 1863 roku przedstawienia teatralne w Czerniowcach odbywały się w specjalnie do tego celu przystosowanych salach hoteli Moldavie, Zum Schwarzen Adler oraz Hotel Zum Kronprinzen. Dwa lata trwała budowa teatru, sfinansowanego przez Nikolausa Rittersa von Bruckenthal. Pierwsze przedstawienie w nowym budynku odbyło się 10 czerwca (Ungureanu 2007: 36). Kolejni dyrektorzy teatralni prowadzili jedną, dwie, a czasami nawet trzy sceny. W latach 1863–1865 w mieście funkcjonowały z różną intensywnością cztery stałe teatry: polski, niemiecki, rumuński i włoski (opera), a nadto mieszkańcy mieli możliwość uczestniczenia w przedstawieniach teatrów występujących w Czerniowcach gościnnie, jak chociażby wędrownego teatru ukraińskiego czy stałego teatru polskiego ze Lwowa. Konkurencja była zatem duża. Dyrektorką sceny rumuńskiej w 1865 roku była Fanny Tardini-Vladicescu (1823–1908), sceny niemieckiej w 1863 roku Josef Stampfl, polskiej w 1863 – Lucjan Ortyński (Eisenbach; 1836–1873), który wkrótce przejął także prowadzenie sceny niemieckiej. Gustaw Zimajer (Modrzejewski; 1826–1901) miał ambicje prowadzenia wszystkich trzech scen, co udało mu się częściowo, chociaż koncesję otrzymał na każdą z nich. W sposób naturalny w różne konfiguracje łączyły się także zespoły aktorskie. Polscy aktorzy, np. Lucjan Ortyński i jego żona Maria Ortyńska (Eisenbach; z d. Osmólska; 1842–1863), jak również Józef Benda (daty życia nieustalone; działał do 1876 roku) czy Józefina Rapacka (z d. Hoffmann; 1839–1891), występowali także w przedstawieniach niemieckich. Wspomniany Stampfl i Eugenie Schmid – w spektaklach polskich. Wielokrotnie wieczory teatralne składały się ze sztuk granych w dwóch, a nawet trzech językach.

Celem niniejszego artykułu jest prezentacja polskiej sceny, poniżej zatem ukazano w ciągu chronologicznym kluczowe momenty trzech (a w zasadzie dwóch i pół) sezonów polskiego teatru w Czerniowcach.

1 marca 1863 – otwarcie pierwszego sezonu pod dyktando Ortyńskiego

26 lipca [?] 1863 – ostatnie przedstawienie polskiego zespołu

1 października 1863 – otwarcie sezonu sezonu pod dyktando Ortyńskiego

19 listopada 1863 – Ortyński zrzeka się dyktando teatru polskiego (nadal prowadzi scenę niemiecką)

20 listopada 1863 – dyrekcją obejmuje Piotr Woźniakowski³

Ok. 10 grudnia 1863 – zawiązuje się tzw. działówka

31 maja 1864 – ostatnie przedstawienie drugiego sezonu

2 października 1864 – otwarcie trzeciego sezonu, pod dyktando Zimajera (19 listopada inauguracja sezonu na scenie niemieckiej)

Druga połowa grudnia 1864 – ostatnie przedstawienie polskiego teatru przed wyjazdem do Tarnopola.

Styczeń – lipiec 1865 – zespół polski pod kierownictwem artystycznym Józefa i Feliksa Bendów wyjeżdża na 16 przedstawień do Tarnopola (styczeń–luty)⁴, stamtąd do Złoczowa (czerwiec), Brzeżan oraz Przemyśla (lipiec)

Lipiec–sierpień 1865 – przedstawienia teatru polskiego w Czerniowcach pod dyktando Zimajera (ostatnie w tym roku)⁵

Lucjan Ortyński do Czerniowiec przyjechał najprawdopodobniej z Przemyśla w początku 1863 roku. Wcześniej pracował jako aktor, reżyser i kierownik artystyczny w zespole Konstantego Łobojko, gdzie spotkał się m.in. z Modrzejewską i Zimajerem. W Stanisławowie, prowadzona przez Łobojkę antrepriza stanęła na skraju bankructwa, Ortyński podjął się jej prowadzenia, i już jako dyrektor teatralny wyjechał do Złoczowa, a potem Przemyśla i następnie do Czerniowiec⁶.

Pierwsze przedstawienie na polskiej scenie odbyło się już 1 marca, a nie 7 marca, jak podaje większość źródeł (Got, Szczublewski 1958; *Słownik biograficzny teatru polskiego* 1973; Szczublewski 1975; Andrysiak 2018). Jan Bujak z datą 7 marca wiąże powołanie Towarzystwa Sceny Polskiej w Czerniowcach, podczas gdy samą działalność teatru czerniowieckiego przesuwając w bliżej niedookreśloną przyszłość, podkreślając jednak, że jest to pierwsza organizacja skupiająca samych Polaków o charakterze wyraźnie polskim. Zwraca także uwagę na fakt, że to trzeci, po Krakowie i Lwowie, polski teatr zawodowy w Galicji (Bujak 2006: 12). Gwoli ścisłości jednak, w omawianym okresie Czerniowce zostały już odłączone od Galicji, a scenę

³ Późniejsze opracowania tematu najczęściej podają, że dyrektorem polskiej sceny został wówczas Wincenty Rapacki (m.in. Szczublewski 1975: 39). Najprawdopodobniej jednak tę funkcję pełnił Piotr Woźniakowski, a Wincenty Rapacki został reżyserem (kierownikiem artystycznym). Rapacki pozostał w zespole jeszcze przez kilka miesięcy.

⁴ Według: „Bukowina” 1 stycznia 1865. Szczublewski (1975: 43) podaje, że zespół wyjechał w półroczny objazd Galicji.

⁵ Te dane pokrywają się w dużej mierze z ustaleniami Bujaka (2006: 12–13), według którego dyrektorem polskiej sceny obejmowali kolejno: od początku marca do lipca oraz od 1 września do 20 listopada 1863 roku – Ortyński, od 20 listopada do 10 grudnia 1863 roku – Rapacki, od 10 grudnia do 30 kwietnia 1864 roku – Zimajer.

⁶ W liście wysłanym ze Stanisławowa 6 października 1862 roku Ortyński donosił Władysławowi Łozińskiemu: „Obecna chwila jest dla mnie krytyczną, potrzebuję całej energii, aby siebie i swoich kolegów uratować od zguby”, *Korespondencja Władysława Łozińskiego z lat 1861–1913*, t. 11: *Niemcewicz–Puzyna*. Biblioteka Jagiellońska, BJ Rkp. 10056 III.

o podobnym statusie organizacyjnym i zbliżonym poziomie artystycznym posiadał chociażby wspomniany Stanisławów. Zasadniejszym określeniem byłyby tutaj raczej termin teatr stały, a nie zawodowy.

Zespół w pierwszym sezonie (wiosna 1863) prezentował się następująco:

Wincenty Rapacki (1840–1925), Lucjan Ortyński (Eisenbach), Piotr Woźniakowski (1831–1890), Leon Karsznicki (1815–1876), Edward Hennig (1821–1874), Grabski (daty życia nieustalone), Aleksander Ładnowski (1815–1891), Julian Grabiński (działał 1862–1896), Józef Iwański (działał 1851–1879), Mokrzycki (być może Onufry Mokrzecki); Helena Modrzejewska (1840–1909), Maria Ortyńska (Eisenbach), Franciszka Hennig (z d. Nowicka; 1828 lub 1830–1876), Teofila Kwiecińska (zam. Hoffman; 1843–1885), Maria Gołębiowska (Głębiewska, z d. Michałowska; działała 1829–1878), Bronisława Ładnowska (zam. Wolska, ok. 1840–1926), Magdalena Iwańska (działała od 1863 – zm. 1868), Joanna Karsznicka (1827 – działała do 1872) oraz gościnnie: Honorata Majeranowska (1828–1901).

Opublikowany w „Bukowinie” na początku 1864 roku *Almanach teatralny*, w którym zawarto podstawowe informacje zarówno o polskiej, jak i niemieckiej scenie, pozwala na uzupełnienie powyższych danych. Według jego autora, Marcelego Czechowskiego, zespół polski liczył wówczas 29 osób, w tym 11 aktorów i 9 aktorek, kierownika zespołu i kierownika sceny, suflera, dekoratora-maszynistę, kasjera, rekwizytora, kostiumologa, fryzjera, inspicjenta (asystenta). Dyrektor, komitet zarządzający o bliżej niesprecyzowanych zadaniach i sekretarz byli wybierani spośród członków zespołu. Według Czechowskiego teatr w tym składzie grał od 7 marca i do końca 1863 roku wystawił 140 sztuk po polsku („Bukowina” 10 stycznia 1864). (Na podstawie „Bukowiny” udało się zidentyfikować 111 sztuk, wystawionych w polskim teatrze)⁷.

Zespół w drugim sezonie (1863/1864) to:

Wincenty Rapacki, Edward Hennig (1821–1874), Walery Tomaszewicz (ok. 1839–1892), Hipolit Miłowski (działał 1851–1879), Piotr Woźniakowski, Lucjan Ortyński (Eisenbach), Albert Dembowski (właśc. A. Weissflock; działał 1858–1894), Leon Karsznicki, Julian Grabiński, Gustaw Zimajer; Helena Modrzejewska, Bronisława Ładnowska (Wolska), Maria Gołębiowska, Magdalena Iwańska, Śliwińska, Zdarska⁸, Józefa Tomaszewiczowa (pseud. Kossowska, z d. Benda; 1842–1911), Józefina Rapacka, Teofila Kwiecińska, oraz gościnnie: Eugenie Schmid, Josef Stampfl. Stanisław Duniecki (1839–1870) był kapelmistrzem.

⁷ Almanach bez wątpienia wymaga krytycznej lektury, niemniej jednak informacje w nim zawarte, chociaż nieściśle, są, zwłaszcza z krytyczną analizą bieżących relacji prasowych, bardzo pomocne. Skład zespołu w ciągu roku ulegał zmianom, wątpliwy jest także demokratyczny wybór dyrekcji.

⁸ Nie udało się ustalić personaliów tych aktorek.

Zespół w trzecim sezonie (1864/1865) tworzyli:

Hipolit Miłowski, Adolf Dembowski, Józef Tomaszewicz, Józef Benda⁹, Feliks Benda (1833–1875), Gustaw Zimajer, Tomasz Zwoliński (działał 1857–1883), Stefan Wolf (daty życia nieustalone); Helena Modrzejewska, Józefa Tomaszewiczowa, Maria Colasch, Braunschweig (nieustalona), Henryka Benda (1849–1920), Stanisława Benda, Śliwińska, Maria Gołębiowska.

Na podstawie artykułu Stefana Kolbusza można pokusić się o uzupełnienie składu zespołu Zimajera, zaznaczyć jednak należy, że wymienione poniżej osoby nie pojawiły się na szpaltach „Bukowiny” w czasie ostatniego z omawianych sezonów. Byliby to niewymienieni z imienia aktorzy Iwankowski, Biał[ł]ecki oraz Homme, oraz uczennice dramatyczne F. Dolinowska, Julia Dolinowska, Ginterówna, Iliwińska oraz uczeń dramatyczny Ostyński. Kolbusz wymienia także lekarza teatralnego dr. Guttmanna, dekoratora Kozłowskiego, kasjera Janowicza, suflera Bronisława Lutosła[o]wskiego, sekretarza Karola Neuwirtha. Szymon Benda był kapelmistrzem, Józef Benda reżyserem, a Iwankowski inspicjentem. Nadto, jak deklaruje Kolbusz: „Prócz tego personelu artystycznego posiadał teatr liczny personel techniczny. I tak teatr miał własnego maszynistę, fryzjera, kostiumera, lożmajstra, rekwizytora, afiszera i trzech bileterów. Nie koniec jeszcze na tym. Teatr posiadał własną orkiestrę, złożoną z dwunastu muzyków” (Kolbusz 1936: 4). Dzięki uprzejmości Anny Jędrzejczyk udało się także na podstawie zbiorów Instytutu Sztuki Polskiej Akademii Nauk ustalić jeszcze jedną aktorkę, związaną z polskim teatrem w Czerniowcach w sezonie 1864/1865 – jest to Rozalia Wołłowicz – oraz potwierdzić obecność w zespole wymienionego przez Kolbusza Białeckiego.

W lipcu i sierpniu 1865 roku zespół polskiego teatru składał się w zdecydowanej części z członków rodziny Modrzejewskiej. Oprócz samej artystki, byli to Józefa Tomaszewiczowa, Józef i Feliks Benda – rodzeństwo Heleny, Walery Tomaszewicz, mąż Józefy, oraz Stanisława¹⁰, i Henryka – adoptowana córka Feliksa. Szczublewski wymienia także Szymona Bendę – oraz Weronikę – żonę Feliksa (Szczublewski 1975: 46).

W końcu sierpnia Modrzejewska podjęła decyzję o odejściu od Gustawa Zimajera i porzuceniu sceny czerniowieckiej. W licznych wspomnieniach i późniejszych opracowaniach zachowała się legenda o ucieczce aktorki wraz z czteroletnim synem pod osłoną nocy do Krakowa. Jak się wydaje, początkiem tej opowieści jest krótka notatka, opublikowana w „Bukowinie” 24 listopada 1865 roku, której treść można sprowadzić do zapowiedzi przedślubnych Heleny Modrzejewskiej i Zimajera. Ślub miał się odbyć wkrótce. Informacja została prasie przekazana pisemnie

⁹ Według *Słownika biograficznego teatru polskiego* występował także w zespole Ortyńskiego 1862–1863, ale to zapewne przed przyjazdem do Czerniowiec.

¹⁰ Modrzejewska we wspomnieniach pisze, że Stanisława Benda pełniła w teatrze funkcję suflera, jednak z repertuaru wynika, że była także aktorką (Modrzejewska 1957: 69).

przez niewymienionego z imienia ani nazwiska dziennikarza, który po pierwsze był przekonany o szybkim powrocie artystki do Czerniowiec, po drugie uważał, że zarówno zapowiedzi, jak i planowane zaślubiny obalają krzywdzącą plotkę o nagłym, nocnym wyjeździe Modrzejewskiej z miasta. Oprócz samej informacji o ucieczce aktorki od Zimajera, ta krótka notka stawia także znak zapytania nad inną, często podawaną przez biografów aktorki, informacją o podawaniu się pary za małżeństwo¹¹, czemu m.in. miał służyć, przyjęty przez nich wspólny pseudonim, a co ugruntowała aktorka w licznych wywiadach, udzielanych już w Ameryce, oraz w pamiętnikach *Wspomnienia i wrażenia* (Modrzejewska 1957: 69). Być może list nieustalonego reportera miał na celu zdyskredytowanie pozycji towarzyskiej Modrzejewskiej, a być może poprawę sytuacji Zimajera. Powrót artystki do Czerniowiec był wątpliwy. Modrzejewska była już wówczas zaangażowana w teatrze krakowskim, gdzie odnosiła pierwsze sukcesy. Pisał o tym reporter „Bukowiny” w korespondencji z Krakowa z datą 18 października. Sama artystka o wyjeździe z Czerniowiec napisała w pamiętnikach zwięźle: „Matka i brat mój Feliks przewieźli mnie i mojego syna Rudolfa do Krakowa, i od tej chwili rozeszłam się z panem Modrzejewskim” (Modrzejewska 1957: 117). Ponieważ aż do końca 1865 roku w „Bukowinie” nie można odnaleźć już żadnej informacji o polskich przedstawieniach, należy przyjąć, że wraz z aktorką z Czerniowiec wyjechała także jej rodzina. Zimajer pozostał w Czerniowcach i już 16 września zainaugurował kolejny sezon teatru niemieckiego.

8 października 1865 roku opublikowano w „Bukowinie” obszerny artykuł, którego głównym celem była diagnoza stanu teatru w Czerniowcach, zarysowanie perspektyw i oczekiwań stawianych dyrektorowi i artystom. Funkcję dyrektora nadal pełnił Gustaw Zimajer. Ale czy był to teatr polski i niemiecki, czy tylko niemiecki? Nic nie wskazuje na funkcjonowanie sceny polskiej. Z całą pewnością funkcjonowała jednak scena polska w roku następnym, 1866.

Uważana lektura „Bukowiny” dostarcza wielu cennych informacji na temat polskiego teatru i osób z nim związanych. To wartościowe źródło, pomagające uzupełnić puste miejsca w biografiach polskich ludzi teatru. Jedną z takich postaci jest niedoceniany, chociaż być może należałoby powiedzieć – skrzywdzony – przez historyków teatru, jeden z dyrektorów czerniowieckiej sceny, Gustaw Zimajer, zapamiętany jako ten, który „(...) wychował dwie najgłośniejsze w drugiej połowie XIX wieku na polskich scenach aktorki: Helenę Modrzejewską i Adolfinę Zimajerową” (Szczyblewski 1975: 39). Pozostający w cieniu dwóch gwiazd Zimajer m.in. sfinansował budowę teatru letniego Arena w bukowieńskiej stolicy, w którym zamierzał dawać przedstawienia w językach polskim, niemieckim i rumuńskim, oraz wspierał aktorów, udzielając im

¹¹ Szczyblewski przywołuje m.in. dowód tożsamości, wydany przez czerniowiecką policję, według którego Modrzejewska nosiła nazwisko Sinnmayer (Zimajer) i była żoną dyrektora teatru (1975: 22, 44). Biograf niestety nie podaje, gdzie znajduje się ten dokument, więc tej informacji póki co nie można zweryfikować.

pożyczek. To duży wkład w konsolidację wielokulturowego środowiska kulturalnego Czerniowiec (Balan, Vatamaniuc 2007: 61–63; Ungureanu 2008: 69)¹².

Kronika teatralna gazety dostarcza także wielu cennych informacji na temat funkcjonowania teatru, jego strony nie tylko artystycznej, ale również administracyjnej, cen biletów¹³ w poszczególnych sezonach, zasad abonamentowania łóż („Bukowina” 21 października 1864, 29 grudnia 1865), przygotowań do kolejnych sezonów („Bukowina” 18 września 1864, 6 września 1865), starań dyrektorów o uzyskanie koncesji („Bukowina” 16 czerwca 1864), powstania komitetu wsparcia instytucji i jego prac („Bukowina” 29 grudnia 1865) czy postępów w budowie nowego budynku teatralnego („Bukowina” 8, 12, 19 stycznia 1864).

W ciągu trzech sezonów w latach 1863–1865 na polskiej scenie w bukowińskiej prowincji pokazano nie mniej niż 180 sztuk, z których kilka na tyle cieszyło się uznaniem publiczności, że zdecydowano się je powtórzyć. Dominowały melodramaty i komedie, a wśród autorów sztuk odnaleźć można uznanych dramatopisarzy, takich jak Aleksander Fredro, Józef Korzeniowski, Jan Nepomucen Kamiński, a nawet Szekspir. W Czerniowcach zdobywali doświadczenie znakomici polscy aktorzy. To nie tylko Helena Modrzejewska, ale także Wincenty Rapacki, Feliks Benda czy Aleksander Ładnowski. Wielokulturowe środowisko z kilkoma scenami, wielojęzyczną publicznością stworzyło szczególną społeczność, w której artyści różnych narodowości pracowali wspólnie w jednym budynku teatralnym, przekraczając bariery różnic kulturowych i politycznych. Konstatacja Józefa Szczublewskiego, który analizując wczesny etap twórczości Modrzejewskiej, napisał: „Teatr polski w Czerniowcach mieści się na samym dnie piękła aktorskiego (...)” nie wydaje się słuszna.

Do opisywania przedstawień zastosowano następujący klucz:

Data dzienna

Tytuł sztuki [wariant(y) tytułu], autor, tłumacz

Aktor – rola, aktor – rola, aktor – rola... oraz: aktorzy [których ról nie udało się ustalić]

Informacje wątpliwe zostały opatrzone znakiem zapytania w kwadratowych nawiasach: [?].

¹² Zimajer prowadził teatr niemiecki w Czerniowcach co najmniej do 1868 roku, a prawdopodobnie do roku 1869 („Neues Fremden-Blatt” 23 września 1868).

¹³ Przykładowo abonament na sezon 1863/1864, obejmujący 12 spektakli, kosztował 6 florenów i 75 koron (miejsce w 2 rzędzie), 9 florenów (miejsce w pierwszym rzędzie) lub 15 florenów i 30 koron (w łoży). Abonament całej łoży kosztował 45 florenów. Ceny biletów takie same dla przedstawień polskich i niemieckich („Bukowina” 9 października 1863).

Aktorzy zostają wymienieni tylko z nazwiska, z wyjątkiem osób, których identyfikacja byłaby bez inicjału imienia trudna. Autorów dramatycznych zapisuje się z inicjałem (inicjałami) imienia.

Podane zostają tylko te informacje, które udało się odnaleźć.

Przykładowy opis:

„Angelo, tyran Padwy” [„Angelo Malipieri, tyran Padwy”] V. Hugo, tłum. T. Wolański
Modrzejewska – Thisbe, Dembowski – Angelo Malipieri, W. Tomaszewicz – Lutnista, J. Tomaszewicz – Katarzyna oraz: Miłowski

Teatr w Czerniowcach 1863–1865. Repertuar

1863

1 marca

„Dziewczyna i dama” J. Korzeniowski

4 marca

„Staroświecczyzna i postęp czasu” J.N. Kamiński

Między 5 a 12 kwietnia

„Uriel Akosta” K. Gutzkow, tłum. M. Bołoz-Antoniewicz
Modrzejewska – Judyta [?]¹⁴

13 kwietnia

„Majątek albo imię” J. Korzeniowski
Rapacki – Starzycki [?]

15 kwietnia

„Poczwarka” C. Brich-Pfeiffer na podstawie powieści G. Sand, tłum. J. Dzierzkowski
Modrzejewska – Fanchon, Rapacki – Landry

20 kwietnia

„Śluby panieńskie” A. Fredro

¹⁴ Jerzy Got datuje występ Modrzejewskiej w tej sztuce dopiero na 7 lipca 1868 roku w Poznaniu (Got, Szczublewski 1958: 129–130).

Modrzejewska – Aniela [?], Ładnowska – Klara [?]¹⁵, Ortyński (Eisenbach) – Gustaw, Woźniakowski – Albin, oraz: Karsznicki

22 kwietnia

„**Domy polskie w XVII wieku**” K. Majeranowski na podstawie *Marii* A. Malczewskiego
Modrzejewska – Maria, Ortyński (Eisenbach) – Seweryn, Rapacki – Wojewoda, Woźniakowski – Wilczek, Hennig – Marszałek, Karsznicki – Miecznik

24 kwietnia

„**Pierwej mama**” J. Korzeniowski

Modrzejewska – Zofia, Karsznicka – Matka, Rapacki – Marszałek (Zalotnik), Woźniakowski – Stanisław (Rege)

„**Temperamenta, czyli złe wychowanie**” A. Decomberousse, J.C. d’Apagny, tłum. J. Jasiński, benefis M. Ortyńskiej (Eisenbach)

Modrzejewska – Córka I, M. Ortyńska (Eisenbach) – Córka II, Kwiecińska – pokojówka, Gołębiowska – matka, L. Eisenbach – kochanek, oraz: Karsznicki, Woźniakowski, Rapacki

25 kwietnia

„**Uriel Akosta**” K. Gutzkow, tłum. M. Bołoz-Antoniewicz

Modrzejewska – Judyta [?]

27 kwietnia

„**Dożywocie**” A. Fredro

Rapacki – Łatka, Eisenbach – Leon, Modrzejewski (Zimajer) – Twardosz, Modrzejewska [?] – Róża, oraz: E. Henning, Karsznicki

29 kwietnia

„**Tajemnice modnego świata, czyli tak się dzieje**” [„Tak się dzieje, czyli życie nad stan”] S. Bogusławski

Rapacki – Henryk, Ortyński (Eisenbach) – Wsiejowski, Ładnowska – Adela, Gołębiowska – Rypsowa, Modrzejewska – Celina, Zimajer – Lichwiarz oraz: Grabski

Między 1 a 9 maja [2 maja?]

„**Mazepa**” J. Słowacki

Woźniakowski – Mazepa, Rapacki – Wojewoda, E. Henning – Chmara, Ortyński (Eisenbach) – Zbigniew, Karsznicki – Jan Kazimierz, Modrzejewska – Amelia

¹⁵ Według almanachu (Got, Szczublewski 1958: 128) wcześniej, m.in. w Brodach i Samborze, Modrzejewska grała Klarę.

Między 1 a 9 maja [4 maja?]

„**Majster i czeladnik**” J. Korzeniowski

Woźniakowski – Szczyglik, Ładnowski – Żyd, Karsznicki – Nieznajomy, E. Henning – Szarucki, Rapacki – Łykalski, Gołębiowska – Szarucka, Modrzejewska – Basia

Między 1 a 9 maja [6 maja?]

„**Wojna z kobietą**” J. Korzeniowski

Ładnowska, Ortyńska (Eisenbach), E. Henning, Ładnowski

10 maja

„**Joanna Maria, kobieta z ludu**” [„Maria Joanna, kobieta z gminu”] A. Dennery (A. Phillippe), J. Mallian

Ładnowska – Joanna Maria, Modrzejewska – Zofia [?] oraz: Rapacki, Henning, Woźniakowski

Między 11 a 22 maja

„**Zerwany most**” K. Ciszewski (Cieszewski)

Woźniakowski, Karsznicki, Ortyński (Eisenbach)

„**Cyrulik**” [„Cyrulik ze Zwierzyńca”] B. Dębicki z muzyką Piotra Studzińskiego

Henning – Cyrulik, Rapacki – Łukasz (kucharz), Woźniakowski – Mazur, Modrzejewska – dziewczyna mazurska oraz: Gołębiowska, Grabiński

Między 11 a 22 maja

„**Chłop**” L. Szajerowicz

Między 11 a 22 maja

„**Legat Hetmana, czyli trzy Ryngrafy**” [„Legat hetmana”] L. Starzeński

Rapacki – Michał Wiśniowiecki, Karsznicki – Sobieski, Woźniakowski – lekarz, Ortyński (Eisenbach) – kapitan kawalerii

Między 11 a 22 maja

„**Po północy**” A.A. Bourgeois, tłum. J.T.S. Jasiński, B. Dawison

„**Łobzowianie**” W.L. Anczyc

Między 11 a 22 maja

„**Plotkarz**” J. Korzeniowski

E. Henning – Plotkarz oraz: Modrzejewska [?]

28 maja

„**Rodzina zbójców**” [„Rodzina zbójców, czyli Mauprat”] G. Sand. Benefis Wincen-
tego Rapackiego

Rapacki – Jean Mauprat, Woźniakowski – Leonard Mauprat, Ortyński (Eisenbach) – Bernhard oraz: Karsznicki, Ładnowska, Henning

4 czerwca

?

Majeranowska¹⁶

Między 16 czerwca a 2 lipca¹⁷

„Ciotunia” A. Fredro

Rapacki – Edmund, E. Henning – Szambelan [?], Woźniakowski – Zdzisław, Modrzejewska – Alina [?], Ładnowska – Flora [?]

Między 16 czerwca a 2 lipca

„Stara romantyczka” S. Bogusławski

Gołębiowska – Aldona, Ortyńska (Eisenbach) – pokojówka, Ortyński (Eisenbach) – Wacław, E. Henning – Baron [?] oraz: Woźniakowski

Między 16 czerwca a 2 lipca

„Stach i Zośka” S. Szymański

Woźniakowski – Stach, Modrzejewska – Zośka oraz: Gołębiowska

Między 16 czerwca a 2 lipca

„Wesele przy latarniach” J. Offenbach, libretto L. Battu, M. Carré. Benefis Majeranowskiej

Majeranowska – Małgorzata, Modrzejewska – Kunegunda [?], Kwiecińska – Kasia, Woźniakowski – Jacques

„Staruszek”, 1 aktówka z franc. nieustalonego autorstwa

Rapacki – rola tytułowa

Między 16 czerwca a 2 lipca

„Córka adwokata” M.L.V. Ancelot

„Folwark Primerose” E. Cormon, F. Dutertre de Véteuil, tłum. A. Gellert

Modrzejewska – Maria, Rapacki – James, Woźniakowski – Książę Jerzy

Między 16 czerwca a 2 lipca

„Barbara Radziwiłłówna” A. Feliński. Benefis Gołębiowskiej

¹⁶ Pierwszy występ Honoraty Majeranowskiej nie zgromadził wielu widzów. Powinna wystąpić trzy razy, ale nie udało się ustalić, ile razy pojawiła się na scenie.

¹⁷ Występy w nowym budynku teatralnym. Pierwsze z przedstawień na remont kościoła katolickiego.

Modrzejewska – Barbara Radziwiłłówna, Ortyński (Eisenbach) – Zygmunt August, Ładnowska – Bona, Rapacki – Tarnowski

Między 16 czerwca a 2 lipca

„**Damy i Huzary**” A. Fredro

Karsznicki – Major, E. Hennig – Rotmistrz, Woźniakowski – Porucznik, Rapacki – Kapelan, Modrzejewska – Zosia, Gołębiowska – siostra Majora, Iwańska – siostra Majora, Ładnowska – siostra Majora, Karsznicka – pokojówka, Kwiecińska – pokojówka, F. Henning – pokojówka, Mokrzycki – huzar, Grabiński – huzar

5 lipca

„**Wiesław**” [„Wiesław, czyli wesele krakowskie”] K. Ostrowski na podstawie K. Brodzińskiego z muzyką W. Szlagórskiego

Rapacki – Jan, Woźniakowski – Wiesław, Modrzejewska – Bronika oraz: Eisenbach (Ortyńska), Gołębiowska, Kwiecińska, Karsznicki

„**Mazur krakowski**”

8 lipca

„**Intryga i miłość**” F. Schiller. Benefis J. i M. Iwańskich

Modrzejewska – Ludwika, Ładnowska – Lady Milford, Woźniakowski – Major, Rapacki – Wurm, Hennig – Kalb, Ładnowski – Miller, Iwańska – żona Millera, Karsznicki – Walter

10–14 lipca¹⁸

Sztuka nieustalonego autorstwa

Między 15 a 26 lipca

„**Odludki i poeta**” A. Fredro

Rapacki – Astolf

„**Po północy**” Anicet [właśc. A.A. Bourgeois], tłum. J.T.S. Jasiński, B. Dawison

„**Szenc bankrut**” [„Bankructwo partacza lub Szenc bankrut”] A.L.D. Martainville

„**Wiesław**” [„Wiesław. Opera narodowa”] K. Ostrowski na podstawie K. Brodzińskiego z muzyką W. Szlagórskiego

Rapacki – Jan, Woźniakowski – Wiesław, Modrzejewska – Bronika, Ortyńska (Eisenbach) oraz: Gołębiowska, Kwiecińska, Karsznicki

„**Krakowiaczy i Górale**” [„Zabobon, czyli Krakowiaczy i Górale”] J.N. Kamiński z muzyką K. Karpińskiego

¹⁸ Od 10 lipca spektakle grano codziennie. 14 lipca odbył się pogrzeb Marii Eisenbach (Ortyńskiej; ur. 1842).

- „Skalmierzanki” [„Szkalbmierzanki”, „Skalmierzanki, czyli koniki zwierzyńskie”]
J.N. Kamiński
Modrzejewska – Dusia, Rapacki – Kwik, Woźniakowski – Pieprzyk, Rapacka – Weso-
łowska, Hennig – Sapibrzuch (Pasibrzuch), Grabiński – Żuroślaw oraz Gołębiowska
- „Damy i huzary” A. Fredro
Karsznicki – Major, E. Hennig – Rotmistrz, Woźniakowski – Porucznik, Rapacki –
Kapelan, Modrzejewska – Zosia, Gołębiowska – siostra Majora, Iwańska – siostra
Majora, Ładnowska – siostra Majora, Karsznicka – pokojówka, Kwiecińska – po-
kójówka, F. Hennig – pokojówka, Mokrzycki – huzar, Grabiński – huzar
- „Berek zapieczętowany” A. Ładnowski
- „Włóczęga” E. Cormon [właśc. Piestre Pierre Étienne], J. Mallian
- „Folwark Primerose” E. Cormon, F. Dutertre de Vétéuil, tłum. A. Gellert
Modrzejewska – Maria, Rapacki – James, Woźniakowski – Książę Jerzy
- „Karpaccy górale” J. Korzeniowski. Benefis E. Henninga
Rapacki – Maksym, E. Hennig – Mandatariusz [?], Modrzejewska – Prakseda
- „Wesele przy latarniach” J. Offenbach, libretto L. Battu, M. Carré
Modrzejewska – Kunegunda, Kwiecińska – Kasia, Woźniakowski – Jacques
- „Qui pro quo” J. Korzeniowski
- „Rodzina zbójców” [„Rodzina zbójców, czyli Mauprat”] G. Sand
- „Bojomir i Wanda” J. Krasieński [„Zamek na Czorsztynie, czyli Bojomir i Wanda”].
Benefis Modrzejewskiej
Modrzejewska – Wanda
- „Pierwej mama” J. Korzeniowski. Benefis Modrzejewskiej
Modrzejewska – Zofia, Karsznicka – Matka, Rapacki – Zalotnik [Marszałek?], Woź-
niakowski – Rege [? Stanisław].
- „Dymitr i Maria” J. Korzeniowski
- „Książę Jerzy incognito” [„Perichola” libretto L. Halévy, H. Meilhac] J. Offenbach
- „Doktor Medycyny” J. Korzeniowski

Między 27 lipca a 17 sierpnia

- „Les Misérables” [„Nędznicy”]¹⁹ V. Hugo, adaptacja W. Rapacki

18 sierpnia²⁰

- „Janek spod Ojcowa” [„Janek spod Ojcowa, czyli wesele w Ojcowie”] J.K. Gregorowicz

¹⁹ „Les Misérables” to ostatnie przedstawienie polskie w Czerniowcach w omawianym sezonie („Bukowina” 4 października 1863).

²⁰ Przedstawienie ku czci cesarza Franciszka Józefa, który obchodził 18 sierpnia 1863 roku 33. urodziny. Odegrano sztuki w j. polskim i niemieckim. Po niemiecku odegrano „Wem gehört die Frau?” Theodora Flamma.

1863

1 października

„**Staroświecczyzna i postęp**” [„Dziwak z uprzedzenia, czyli staroświecczyzna i postęp czasu”] J.N. Kamiński

W. Tomaszewicz – Starosta, E. Hennig – Totumfacki, Miłowski – Hrabia, Rapacki – Adolf, Woźniakowski – Baltazar, Ładnowska – Dunajecka, Gołębiowska – Panna Kordula, Iwańska – Hrabina, Modrzejewska – Klara²¹, Śliwińska – Leontyna

7 października

„**Krewni**” S. Bogusławski

Rapacki, Woźniakowski, Ortyński (Eisenbach), Ładnowska

„**Folwark Primerose**” E. Cormon, F. Dutertre de Véteuil, tłum. A. Gellert

Modrzejewska – Maria, Rapacki – James, Woźniakowski – Książę Jerzy

9 października

„**Nie ma męża w domu**” [„Męża nie ma w domu”] E. Scribe, E. Cormon, E. Grangé, tłum. W. Thullie²²

Modrzejewska – Amalia, Ładnowska – Anna, Rapacki – Bertholin oraz: Ortyński (Eisenbach), Woźniakowski, W. Tomaszewicz

„**Panny Konopianki**” M. Ilnicka

Modrzejewska, Ładnowska, Ortyńska (Eisenbach), J. [?] Tomaszewicz, Rapacki, Woźniakowski

11 października

„**30 lat życia szulera**” V. Ducange, J.F. Beudin, P.P. Goubaux

(Ortyński) Eisenbach – Oskar, Rapacki – Warner, Ładnowska – Amalia, Karsznicki – Hermann, E. Henning, W. Tomaszewicz oraz: Gołębiowska, Zdarska

13 października²³

„**Józef Korzeniowski w apoteozie**” żywy obraz [?]

„**Pustynia**” J. Korzeniowski

„**Okrężne w Krakowskiem**” [„Okrężne”] J. Korzeniowski

Modrzejewska – Klara [?]²⁴, Ładnowska – Tekla [?] oraz: Woźniakowski

²¹ Według almanachu Modrzejewska wystąpiła w tej sztuce dopiero w lutym 1864 (Got, Szczublewski 1958: 126).

²² Według Gota dopiero 18 października (Got, Szczublewski 1958: 116).

²³ Wieczór ku czci Józefa Korzeniowskiego, zmarłego 17 września 1863 roku.

²⁴ W almanachu odnotowano, że Modrzejewska wystąpiła w tej roli dopiero 18 lutego 1864 roku.

15 października

„Eudoxja Czartorska. Księżniczka na Klewaniu, czyli Tatarzy na Podolu” A. Ładnowski. Benefis Ładnowskiej Ładnowska

18 października

„Nie ma męża w domu” [„Męża nie ma w domu”] E. Scribe, E. Cormon, E. Grangé, tłum. W. Thullie

Modrzejewska – Amalia, Ładnowska – Anna, Rapacki – Bertholin oraz: Ortyński (Eisenbach), Woźniakowski, W. Tomaszewicz

„Skrzypki czarodziejskie” J. Offenbach

Józefina Hoffmann-Rapacka, Schmid, Stampfld

19 października

„Wieniec grochowy, czyli Mazury w Krakowskiem” A. Małecki

20 października²⁵

„Zachód słońca” H. Leroux, Mélesville (właśc. Anne Honoré Joseph Duveyrier)

23 października²⁶

„Trzech wiarusów, czyli opieka wojskowa” [„Opieka wojskowa”] S. Bogusławski Ładnowska, Gołębiowska, Woźniakowski, W. Tomaszewicz, E. Henning, Karsznicki albo

„Wesele przy latarniach” J. Offenbach, libretto L. Battu, M. Carré

„Gałganduch” [„Gałganuch, czyli Trójka hultajska”] J.N. Nestroy – intermezzo E. Henning

„Po angielsku” K.A. Görner, tłum. J.N. Kamiński

Ortyński (Eisenbach) – Anglik, Rapacki – Diener, Tomaszewiczowie – Czwartkowiczowie

25 października

„Szuler i Grabarz, czyli król żołądny” [„Król żołądny, czyli Szuler i grabarz”] A. Varry J. Schik, adaptacja J.N. Kamiński

²⁵ Przedstawienie na dochód pogorzalców w Zaleszczykach, w j. polskim, niemieckim i najprawdopodobniej francuskim. Niemalże całe miasto, położone w zakolu Dniestru, spłonęło w pożarze, który wybuchł 2 września 1863 roku. Oprócz sztuki po polsku zagrano także: „Les deux gendarmes” („Dwaj grenadierowie”) G. Cordsa oraz „Die Zaubergeige” („Skrzypki czarodziejskie”) Jacques’a Offenbacha.

²⁶ Nie jest jasne, które utwory zostały ostatecznie odegrane. Według „Bukowiny” z 4 listopada 1893 – „Trzech wiarusów, czyli opieka wojskowa”, a według „Bukowiny” z 6 listopada 1863 trzy pozostałe utwory.

28 października

„**Komornik poeta**” M.E.W. Théaulon de Lambert, tłum. F. Szymanowski
E. Henning, P. Woźniakowski

1 listopada

„**Szuler i Grabarz, czyli król żołądny**” [„Król żołądny, czyli Szuler i grabarz”] A. Varry
J. Schik, adaptacja J.N. Kamiński

albo

„**Maria Stuart**” J. Słowacki. Benefis Modrzejewskiej²⁷
Modrzejewska – Maria Stuart, Ładnowska – Paź, W. Tomaszewicz – Błazen, Rapacki – Douglas, Woźniakowski – Rizzio, Ortyński (Eisenbach) – Botwel, E. Henning – Astrolog, Grabiński – Darnlej („Bukowina” 8 listopada 1863)

8 listopada

„**Staroświecczyzna i postęp**” [„Dziwak z uprzedzenia, czyli staroświecczyzna i postęp czasu”] J.N. Kamiński

Tomaszewicz – Starosta, E. Henning – Totumfacki, Miłowski – Hrabia, Rapacki – Adolf, Woźniakowski – Baltazar, Ładnowska – Dunajecka, Gołębiowska – Panna Kordula, Iwańska – Hrabina, Modrzejewska – Klara, Śliwińska – Leontyna

10 listopada

„**Trzech wiarusów, czyli opieka wojskowa**” [„Opieka wojskowa”] S. Bogusławski
Ładnowska, Gołębiowska, Woźniakowski, W. Tomaszewicz, E. Henning

12 listopada

„**Zbójcy**” F. Schiller
Ortyński (Eisenbach) – Karl, Rapacki – Franz Moor

15 listopada

„**Wiesław**” [„Wiesław, czyli wesele krakowskie”] K. Ostrowski na podstawie K. Brodzińskiego z muzyką W. Szlagórskiego

Woźniakowski – Wiesław, Modrzejewska – Bronika, Rapacki – Jan oraz: Ortyńska (Eisenbach), Gołębiowska, Kwiecińska, Karsznicki²⁸

„**Wysokie C**” autor nieustalony

²⁷ Informacja nie jest jasna. Według Gota (Got, Szczublewski 1958: 112) Modrzejewska miała benefis 6 listopada, jednakże „Bukowina” 4 listopada donosiła, że aktorka od kilku dni jest poważnie chora i nie może występować („Bukowina” 4 listopada 1863).

²⁸ Got podaje 20 listopada (Got, Szczublewski 1958: 134).

22 listopada

„**Skalmierzanki**” [„Szkalbmierzanki”, „Skalmierzanki, czyli koniki zwierzynieckie”]

J.N. Kamiński

Modrzejewska – Dosia, Rapacki – Kwik, Woźniakowski – Pieprzyk, Rapacka – Wesołowska, Henning – Sapibrzuch (Pasibrzuch), Grabiński – Żuroślaw oraz: Gołębiowska

24 listopada

„**Małżeństwo z rozkazu Napoleona I**” [„Małżeństwo z rozkazu (Napoleona), czyli Miłość po ślubie”] Anicet [właśc. A.A. Bourgeois]²⁹

Dembowski

„**Stary jegomość**” H. Murger

29 listopada

„**Zachód słońca, czyli polowanie wierzycieli**” H. Leroux

„**Łobzowanie**” W.L. Anczyc

30 listopada

„**Dafnis i Chloe**” J. Offenbach³⁰

„**Kapelusz zegarmistrza**” E. de Girardin. Benefis Dunieckiego

1 grudnia

„**Miód kasztelański**” J.I. Kraszewski

Rapacki – Sołoduha

3 grudnia

„**Ręce czarodziejskie**” E. Scribe, E. Legouvé, tłum. E. Chrzanowski. Benefis Dembowskiego

Modrzejewska – Berta, Pen–Mar – Rapacki

6 grudnia

„**Kasper Karliński**” W. Syrokomla

Ładnowska – Dorota, Kwiecińska – Zygmunt Karliński oraz: Rapacki

8 grudnia

„**Stary mąż**” J. Korzeniowski

²⁹ Pierwszy występ Alberta Dembowskiego.

³⁰ W relacji „Bukowiny” z 4 grudnia 1863 roku nie ma informacji o tej operetce Offenbacha. Być może chociaż została zapowiedziana, to jej nie odegrano.

10 grudnia

„Noc i poranek” E. Lytton-Bulwer, tłum. B. Dawison

13 grudnia

„Powrót konfederata”

Ładnowska, E. Henning, Woźniakowski, W. Tomaszewicz

„Berek zapieczętowany” A. Ładnowski

„Chłopi arystokraci” W.L. Anczyc

15 grudnia

„Precjoza” A. Wolf, tłum. Mińcówicz [?]. Benefis Woźniakowskiego

Modrzejewska – Precjoza, Woźniakowski – Don Eugenio, Dembowski – Don Francisco, Tomaszewicz – Don Fernando, Gołębiowska – matka, Rapacki – Starszy Cyganów, Zimajer – Cygan, Henning – Pedro, Iwański – mistrz ceremonii, Miłowski – Don Alonso

17 grudnia

„Deborah” S. Mosenthal, tłum. S. Starzewski

Ładnowska – Deborah

27 grudnia

„Siedem dziewcząt w mundurze” [„Siedem dziewcząt pod bronią”] F.W. Bournonville, A. Dartois [d’Artois], M.E.W de Lambert Théaulo, tłum. J.N. Kamiński

„Niewolnik małżonka” [„Niewolnik męża”] L. Rhéal, tłum. M. Chrzanowski

„Po naszymu” Z.J. Chlebicki

Modrzejewska, Ładnowska, Woźniakowski, Dembowski, E. Henning, Rapacki, Tomaszewicz, Ładnowski

28 grudnia

„Cylinder i konfederatka” autor nieustalony

Grabiński – Diedzic oraz: Miłowski

„Gałganiarka warszawska” [„Gałganiarka z Pocijowa, czyli pod strychem”] S. Bogusławski

Dembowski

31 grudnia

„Rodzina żydowska, czyli dzień pojednania” J. Dzierzkowski

„Pożegnanie starego roku” żywy obraz

1864

3 stycznia

„**Precjoza**” A. Wolf, tłum. Minałowicz [?]

Modrzejewska – Precjoza, Woźniakowski – Don Eugenio, Dembowski – Don Francisco, Tomaszewicz – Don Fernando, Gołębiowska – matka, Rapacki – Starszy Cyganów, Zimajer – Cygan, Henning – Pedro, Iwański – mistrz ceremonii, Miłowski – Don Alonso

7 stycznia

„**Murzynka**” F.W. Ziegler, tłum. J.N. Nowakowski. Benefis Gołębiowskiej

Modrzejewska – Murzynka, Gołębiowska – Lucia, Ładnowska – Aurelie oraz: Rapacki, Dembowski

10 stycznia

„**Niewolnik małżonka**” [„Niewolnik męża”] L. Rhéal, tłum. M. Chrzanowski„**Poszukuje się nauczyciela**” A.P.H. Decourcelle, A. Jaime, tłum. M. Chrzanowski

Modrzejewska, Woźniakowski, Miłowski

Modrzejewska w rumuńskim stroju ludowym zaśpiewała piosenkę „Pożegnanie Mołdawii” („Bukowina” 13 stycznia 1864)

14 stycznia

„**Władysław Łokietek, czyli Wiśliczanki**” [„Król Łokietek, czyli Wiśliczanki”, „Wisliczanki”] L.A. Dmuszewski wg A. von Kotzebue. Benefis Henninga

Henning – Łokietek, Modrzejewska – Zofia, Hoffman-Rapacka – wieśniaczka, Woźniakowski – Janek, Rapacki – Stefan, Miłowski – Hinkon

19 stycznia

„**Ubodzy w Paryżu**” E. Brisebarre (właśc. Jean-Baptiste-Eugène Nus), tłum. J. Dzierzkowski. Benefis Grabińskiego

21 stycznia

„**Ona jest obłąkana**” [„Ona jest obłąkana”] Mélesville (właśc. A.H.J. Duveyrier), tłum. J.N. Kamiński [?]

Wiersz „Bajazzo” J.N. Kamińskiego deklamował W. Tomaszewicz. Modrzejewska zaśpiewała „Żegnaj, Mołdawio”³¹

³¹ Spektakl na rzecz funduszu cesarza Franciszka Józefa. Spektakl, dzięki wsparciu Nicolausa barona Mustazzy, Stefana Wolfa, Adolfa Rittera (Strzelecki), przyniósł dochód ponad 200 florenów. „Bukowina” 26 stycznia 1864.

24 stycznia³²

„**Chłop, czyli gra o duszę**” L. Czajerowicz
Dembowski – rola tytułowa

28 stycznia

„**Garbaty, wygnaniec i mściciel**” Anicet [właśc. A.A. Bourgeois], P. Féval, tłum.
S. Duniecki, W. Rapacki. Benefis Rapackiego
Rapacki – Lagardere [Lagardare], Modrzejewska – Blanka, Ładnowska, Dembowski,
Tomaszewicz, Henning

Między 29 stycznia a 1 lutego

„**Chłop milionowy**” F. Raimund [właśc. Raymann]
Henning – Fortunat

2 lutego

„**Rycerz Mgły**” autor nieustalony. Benefis Iwańskiej
Ładnowska, Rapacki, Woźniakowski, Dembowski, W. Tomaszewicz, E. Henning

16 lutego³³

„**Marnotrawca**” F. Raimund [właśc. Raymann]
Dembowski – Złotosław, Rapacki – Workiewicz, Modrzejewska – Liliana, E. Henning – Walentyn, Tomaszewicz – Żebrak oraz: Ładnowska

18 lutego

„**Stacja pocztowa**” [„Stacja pocztowa w Hulczy”] J. Korzeniowski
Ładnowska, Gołębiowska, Dembowski, E. [?] Henning
„**Okrężne w Krakowskiem**” [„Okrężne”] J. Korzeniowski
Ładnowska – Tekla [?] oraz: Modrzejewska, Woźniakowski

19–20 lutego

„**Staroświecczyzna i postęp**” [„Dziwak z uprzedzenia, czyli staroświecczyzna i postęp czasu”] J.N. Kamiński
Tomaszewicz – Starosta, E. Henning – Totumfacki, Miłowski – Hrabia, Rapacki – Adolf, Woźniakowski – Baltazar, Ładnowska – Dunajecka, Gołębiowska – Panna Kordula, Iwańska – Hrabina, Modrzejewska – Klara, Śliwińska – Leontyna

³² 22 lub 23 stycznia zaplanowano benefis Rapackiego, który został jednak odwołany.

³³ Dłuższa przerwa, spowodowana trudnościami lokalowymi („Bukowina” 21 lutego 1864).

21 lutego

„**Poczwarka**” C. Brich-Pfeiffer na podstawie powieści G. Sand, tłum. J. Dzierzkowski
Modrzejewska – Fanchon, Rapacki – Landry

25 lutego

Benefis Ładnowskiej

„**Piąty akt**” J. Korzeniowski

Rapacki, Ładnowska, Dembowski

„**Kowal z przedmieścia Pragi**” S. Duniecki, libretto W. Tomaszewicz

„**Sto za sto**” L. Thiboust, L. Clairville, tłum. Świeszewski

Modrzejewska – Fernanda oraz: E. Henning, Miłowski, Woźniakowski, J. [?] Tomaszewicz

28 lutego

„**Wiśliczanki**” [„Władysław Łokietek, czyli Wiśliczanki”, „Król Łokietek, czyli Wiśliczanki”] L.A. Dmuszewski wg A. von Kotzebue

Henning – Łokietek, Modrzejewska – Zofia, Hoffman–Rapacka – wieśniaczka,
Woźniakowski – Janek, Rapacki – Stefan, Miłowski – Hinkon

29 lutego

„**Cudzoziemczyni**” A. Fredro

3 marca

„**Kobieta z kamienia**” [„Kobiety z kamienia”] T. Barrière, L. Thiboust. Benefis Miłowskiego

Miłowski – Fidiasz, Rapacki – Diogenes, Woźniakowski – Alcybiades, Dembowski – Strabo, Tomaszewicz – Gorgiasz, Ładnowska – Thea, Modrzejewska – Marco

7 marca

„**Po balu**” A. Choler, A. Delacour, P. Siraudin

„**Po północy**” Anicet [właśc. A.A. Bourgeois]

„**Powrót konfederata**” L. Starzeński

10 marca

„**Złote kajdany**” J. Korzeniowski. Benefis Kwiecińskiej

Rapacki, Ładnowska

14 marca

„**Ostatnie dziewczęły**” G. Smólski [Smulski]

„**Obiadek z Magdusią**” M. A. Désaugiers, adaptacja L.A. Dmuszewski

„**Sto za sto**” L. Thiboust, L. Clairville, tłum. Świeszewski

Modrzejewska – Fernanda oraz: E. Henning, Miłowski, Woźniakowski, J. [?] Tomaszewicz

16 marca

„**Hernani**” V. Hugo, tłum. Baraniecki. Benefis Dembowskiego
Dembowski – Hernani, Modrzejewska – Dona Sol, Miłowski – Don Carlos, Rapacki – Don Silva

6 kwietnia

„**Pani Kasztelanowa**” J. Korzeniowski
„**Dwóch aniołów opiekuńczych**” P. Deslandes

7 kwietnia

„**Pan zubożały**” [„Zubożały pan”, „Zubożały szlachcic”] Dumanoir [właśc. P.F. Pinel du Manoir]

14 kwietnia

„**Studnia artezyjska**” G. Raeder. Adaptacja F. Włodarski lub K. Majeranowski. Benefis Modrzejewskiej
Modrzejewska – Rózia [?], Rapacki – Martial

Między 15 kwietnia a 27 maja

„**Kupiec wenecki**” W. Szekspir [czytanie] („Bukowina” 4 maja 1864; zob. Hrenciuc, Pintescu 2004: 71)

28 maja

„**Don Carlos**” F. Schiller, III akt, 8 sc.
„**Zemsta**” A. Fredro [fragment]
W. Tomaszewicz – Wachmistrz Litewski [?]
„**Alles für Andere**”
„**Immer zu Haufe**”³⁴, jednoaktowa pantomima nieustalonego autora
Rapacka, Dembowski, Tomaszewicz

31 maja

Sztuka nieustalona. Przedstawienie na cele charytatywne

³⁴ Spektakl w dwóch językach, polskim i niemieckim.

1864 – trzeci sezon

2 października

„**Barbara Zapolska**” [„Odwet, czyli Barbara Zapolska”] A. Creuzè de Lesseur, adaptacja L.A. Dmuszewski

Miłowski – Król Zygmunt, Dembowski – Ostrogski, Modrzejewska – Barbara Zapolska, Tomaszewicz – Zapolski

„**Indiana i Charlemange**” J. Bayard, Ph. Dumanoir

Miłowski – Charlemange, Modrzejewska – Indiana

4 października

„**Dwie mężatki**” Amable [właśc. Saint-Hilaire Amable Vilain]

Modrzejewska – Emilia, J. Tomaszewicz – Matylda, Dembowski – Edward, Miłowski – Pisalski, Śliwińska – Balabina

6 października

„**Ulicznik paryski**” J. Bayard, E. Vanderburch, tłum. Z. Anczyc

Modrzejewska – Ludwik, Dembowski – Generał, Miłowski – Edward, Śliwińska – Eliza, Gołębiowska – Bertrand oraz J. Tomaszewicz

7 października

„**Angelo, tyran Padwy**” [„Angelo Malipieri, tyran Padwy”] V. Hugo, tłum. T. Wolański

Modrzejewska – Thisbe, Dembowski – Angelo Malipieri, W. Tomaszewicz – Lutnista, J. Tomaszewicz – Katarzyna oraz: Miłowski

10 października

„**Ulicznik paryski**” [„Ulicznik paryski lub Niedorostek paryski”] J. Bayard, E. Vanderburch, tłum. Z. Anczyc

Modrzejewska – Ludwik, Dembowski – Generał, Śliwińska – Elisa, Gołębiowska – Bertrand oraz: J. Tomaszewicz³⁵

13 października³⁶

„**Chłopiec okrętowy**” E. Souvestre, tłum. J. Jasiński

³⁵ Według Gota odegrano po raz drugi „Dwie mężatki”. Obsada była taka sama jak w przypadku przedstawienia 4 października, z tą różnicą, że Edwarda grał Zwoliński (Got, Szczublewski 1958: 93).

³⁶ Pierwszy występ Feliksa Bendy i Józefa Bendy (i zapewne Weroniki Bendy, choć o tym na razie prasa nie pisze).

Modrzejewska – Jenny Laroche, F. Benda – Julian, J. Benda – Korsarz, Dembowski – Kapitan

„Młoda wdówka” [„Młoda wdowa”] J. Korzeniowski

16 [15?] października

„Ben David” [„Ben Dawid morderca dzieci, czyli Żyd i chrześcijanin”] B. Neustädt
J. Benda, F. Benda

17 października

„Ulicznik warszawski” A. Wieniarski

„Sto za sto” L. Thiboust, L. Clairville, tłum. Świeszewski

„Piękna młynarka” [„Piękna młynarka, czyli Rendez-vous w pytlu”] Mélesville
(właśc. A.H.J. Duveyrier)

J. Benda, F. Benda

Między 18 a 29 października

„Trzy wizyty” [„Potrójne zaloty”] A. Bourdois. Benefis F. Bendy
Tomaszewicz, F. Benda, J. Benda, Dembowski, Modrzejewska

Między 18 a 29 października

„Wiesław” [„Wiesław, czyli wesele krakowskie”]³⁷ K. Ostrowski na podstawie K. Brodzńskiego z muzyką W. Szlagórskiego

W. [?] Tomaszewicz, F. Benda, J. Benda, Dembowski, Modrzejewska

7 listopada

„Okno na pierwszym piętrze” J. Korzeniowski

Maria Colasch [?], Dembowski – hrabia, W. [?] Tomaszewicz, Śliwińska, Miłowski,
J. Benda

7 listopada [?]

„Indiana i Charlemange” J. Bayard, Ph. Dumanoir

W. Benda, F. Benda

10 listopada

„Niekomiczna komedia” J. Narzymiński

J. Benda, F. Benda, Dembowski, W. Benda, W. [?] Tomaszewicz, Miłowski

„Rubin”³⁸ Ch.F. Hebbel

³⁷ Got nie odnotowuje tego przedstawienia.

³⁸ Sztuka zapowiedziana. Nie udało się ustalić, czy została odegrana.

13 listopada

„**Gałądych, czyli trójka hultajska**” [„Trójka hultajska”] J. Nestroy
F. Benda – Schneider, Miłowski – cieśla oraz: W. Benda, W. [?] Tomaszewicz, J. Benda

Między 14 a 19 listopada

„**Maria Stuart**” [„Maria Stuart, królowa Szkocka”] F. Schiller, tłum M. Budzyński
Modrzejewska – Maria Stuart

20 listopada

„**Życie snem**” T. Gauthier, Varnners [właśc. A.A.E. Goddes], P. Kock
Modrzejewska – Teresa oraz J. Tomaszewicz, J. Benda, Dembowski, Miłowski

1 grudnia [9 grudnia?]

„**Dalila**” O. Feuillet. Benefis Dembowskiego
Modrzejewska – Dalila, Dembowski – hrabia Karnioli, J. Benda – Sartorius, Miłowski – Roswein, Śliwińska – Marta

4 grudnia

„**Cyganie na Litwie**” J. Korzeniowski
Modrzejewska – Naja
„**Trefniś**” F.A. Duvert
J. Benda – Bambetta, Zimajer – Żyd [?]

16 grudnia

„**Rita Hiszpanka**” L. Boulé, J. Chabot de Bouin. Benefis Miłowskiego
Miłowski

Między 17 a 31 grudnia

„**Hrabia Beniowski**” [„Hrabia Beniowski, czyli spisek na Kamczatce”] A. von Kotzebue
J. Benda – Hetman Kozakow, W. Benda – Anastazja, F. Benda – Hrabia Beniowski, Śliwińska – Teodora oraz: Dembowski

1865³⁹

10 marca

„**Biała kamelia**” A. Listowski⁴⁰. Benefis Dembowskiego
 Modrzejewska – Adela (Hortensja), Dembowski – Hrabia Alfred oraz Anna von Wierer (gościnnie)

4 kwietnia

Koncert pożegnalny Anny von Wierer z udziałem Modrzejewskiej (deklamacja)
 („Bukowina” 2 kwietnia 1865)⁴¹

8 kwietnia⁴²

Ostatni spektakl teatru. Benefis S. Wolfa
 „**Floryna**” P. Pittaud de Forges, S. Yves
 Modrzejewska – Floryna oraz: panna Braunschweig [?]⁴³

³⁹ W związku z wykorzystaniem budynku na cele karnawałowe, teatr polski pod kierownictwem artystycznym Józefa i Feliksa Bendów wyjechał na szesnaście przedstawień do Tarnopola. Spektakle w teatrze niemieckim kontynuowano („Bukowina” 1 stycznia 1865). Na przełomie stycznia i lutego do przedstawień niemieckich dołączyli polscy aktorzy, m.in. Stern, Iwanowski. Ich nazwiska wcześniej na polskich afiszach się nie pojawiały („Bukowina” 3 lutego 1865).

⁴⁰ Według Gota przedstawienie było polsko-niemieckie, a Modrzejewska grała rolę Hortensji. „Bukowina” podaje, że Modrzejewska grała Adelę. Szczublewski, opisując debiut Modrzejewskiej w Bochni, notuje, że aktorka: zagrała rolę hrabiny Hortensji, a „Łobojko partnerował w *Białej Kamelii* w roli Hrabiego, 19-letnia Józia (J. Kossowska, zam. Tomaszewicz – A.K.) w roli Adeli, Zimajer wchodził jako lokaj” (Szczublewski 1975: 23). Analiza dostępnych afiszy teatralnych z różnego okresu oraz treści samego dramatu (Listowski 1909) dowodzi jednak, że jednoaktówka przewiduje trzy postacie: Hrabiego, Hrabinię oraz Służącego, albo cztery (dwóch służących, zob. afisz Teatru Narodowego na 7 lutego 1852 roku, <https://polona.pl/item-view/82af6435-46c7-49e0-927c-f9cdd2587603?page=0>; odczyt: 6.08.2024). W samym tekście dramatu osoby przedstawiają się następująco: hrabia Alfred, Adela – jego żona, Michał – służący. Szczublewski nie podaje źródła przywołanej informacji, trudno jest więc ją zweryfikować. Najprawdopodobniej zatem Adela to Hortensja, grana przez Modrzejewską, a śpiewaczka operowa Anna von Wierer gościnnie zaśpiewała wybraną arię.

W prasie nie ma informacji o tym, aby jakiegokolwiek przedstawienia w tym czasie były po polsku, co więcej, polski zespół odbywał wtedy tournée po sąsiadujących miastach, głównie na Bukowinie.

⁴¹ Sztэфаниа-Mihaela Ungureanu jako datę pożegnalnego koncertu podaje 2 kwietnia (Ungureanu 2008: 65).

⁴² Koniec sezonu teatralnego w Czerniowcach („Bukowina” 12 kwietnia 1865). Zimajer zamieścił ogłoszenie w tym numerze „Bukowiny” o zakończeniu działalności teatru i możliwości otrzymania zwrotu pieniędzy za wykupione wcześniej abonamenty do 15 kwietnia.

⁴³ Spektakl polsko-niemiecki. W języku niemieckim odegrano: „Dr Robin” W. Friedricha, „Der Bettler” i „Berrechnet” niustalonych autorów, „Während der Börse” E. Mautnera.

Lipiec⁴⁴

„**Młyn diabelski**” K.E. Hensler, tłum. J. Damse
Modrzejewska – Matylda oraz: J. Tomaszewicz, Henryka Benda, J. Benda, F. Benda,
W. Tomaszewicz, Miłowski, Dembowski

27 lipca

„**Rewizor z Petersburga**” [„Rewizor”] M. Gogol
F. Benda – Chlestakow, J. Benda – Horodniczy oraz: Tomaszewicz, Miłowski, Dem-
bowski, Zwoliński, Gołębiowska, Śliwińska

30 lipca

„**Pierwej mama**” J. Korzeniowski
S. Benda⁴⁵ – Zosia
„**Trefniś**” Mélesville [właśc. A.H. Duveyrier], Xavier [właśc. X. Boniface]⁴⁶

Między 28 lipca a 9 sierpnia

„**Gabriela de Belle Isle**” [„Gra o życie”, „Panna de Belle Isle”, „Mademoiselle de Belle-
-Isle”] A. Dumas ojciec, L. Lhérie, adaptacja A. Walewski
Modrzejewska – Gabriela
„**Lwy i lwice**” S. Bogusławski
„**Błązek opętany**” W.L. Anczyc
„**Szpital wariatów**” operetka Sz. Bendy
„**Upominek z podróży**” Antony [właśc. A.M. Béraud]
„**Ręce czarodziejskie**” E. Scribe, E. Legouve E. Scribe, E. Legouvé, tłum. E. Chrza-
nowski⁴⁷

Bibliografia

Andrysiak Ewa (2018). *Teatr polski w Czerniowcach w II połowie XIX wieku. Zarys problematyki*.
W: Karina Stempel-Gancarczyk, Elżbieta Wieruszewska-Calistru (red.). *Związki polsko-
-rumuńskie w historii i kulturze = Legături istorice și culturale polono-române*, korekta

⁴⁴ Do 27 lipca dano kolejne trzy polskie przedstawienia (z dwunastu zapowiedzianych) („Buko-
wina” 27 lipca 1865).

⁴⁵ Stanisława Benda wystąpiła po raz pierwszy w Czerniowcach.

⁴⁶ Według Elektronicznej bazy bibliografii Estreichera autorem był Feliks August Duvert, https://www.estreicher.uj.edu.pl/xixwieku/baza/wpis/?sort=nazwisko_imie&order=1&id=53725&offset=0&index=4 [odczyt: 6.08.2024]. Być może mowa o dwóch różnych dramatach.

⁴⁷ Zaplanowane przedstawienia „Trynitarz” (L. Starzeński?) i „Najazd Tatarów” nie odbyły się z powodu braku publiczności.

- tekstów rumuńskich Iuliana Dascălu, Ilona Biseada. Suceava: Związek Polaków w Rumunii = Uniunea Polobezilor din România, 376–395.
- Anghel Florin (1996). Polskie społeczności w Wielkiej Rumunii (1918–1940). *Studia Polonijne*, 17, 97–106.
- Balan Teodor, Vatamaniuc Dimitrie (2007). *Die Geschichte des deutschen Theaters in der Bukowina 1825–1877*. București: Anima.
- Biedrzycki Emil (1973). Historia Polaków na Bukowinie. *Prace Historyczne. Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego*, 38, 5–254.
- Bujak Jan (2006). *Zaczyny dziennikarstwa polskiego na Bukowinie. Bartek – Ogniwo – Osa – Przedświt – Przegląd Czerniowiecki – Diablica*. Wydane nakładem Anieli i Jana Bujaków. Kraków: Wydawnictwo i Drukarnia Towarzystwo Słowaków w Polsce.
- „Bukowina” 1863–1865.
- Elektroniczna baza bibliografii Estreichera, <https://www.estreicher.uj.edu.pl/home/> [odczyt: 6.08.2024].
- Estreicher Karol (1953). *Teatra w Polsce*, t. 1–3. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Estreicher Karol (1992). *Teatra w Polsce*, oprac. Kazimierz Nowacki, t. 4, cz. 1–3. Kraków: TAIWPN Universitas.
- Feleszko Kazimierz, Molas Jerzy (red.) (1992). *Bukowina – wspólnota kultur i języków. Praca zbiorowa*. Warszawa: Zakład Języków Słowiańskich Uniwersytetu Warszawskiego, Wojewódzki Ośrodek Kultury w Pile.
- Got Jerzy (1994). Prowincjonalna Modrzejewska. W: *Teatr i teatrologia*, wyb. tekstów Emil Orzechowski. Kraków: TAIWPN Universitas.
- Got Jerzy, Orzechowski Emil (1974). *Repertuar teatru krakowskiego 1845–1865*, cz. 1: *Teatr polski*. Warszawa: Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk (seria: Repertuar Teatrów w Polsce, z. 6, cz. 1).
- Got Jerzy, Szczublewski Józef (1958). *Helena Modrzejewska*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy (seria: Almanachy Poświęcone Najwybitniejszym Artystom Sceny Polskiej, 1).
- Hrenciuc Daniel, Pintescu Florin (2004). *Istoria și tradițiile minorității poloneze*. Suceava: Editura Universității Suceava.
- Iachimovschi Stanislava, Wieruszewska Elżbieta (red.) (2001). *Kontakty polsko-rumuńskie na przestrzeni wieków. Materiały z sympozjum = Relații polono-române de-a lungul timpului. Materialele simpozionului*. Suceava: Związek Polaków w Rumuni = Uniunea Polobezilor din România.
- Iachimovschi Stanislava, Wieruszewska Elżbieta (red.) (2002). *Polska i Rumunia na drodze do wzajemnego poznania. Materiały z sympozjum = Polonezi și Români pe drumul cunoașterii reciproce. Materialele simpozionului*. Suceava: Związek Polaków w Rumunii = Uniunea Polobezilor din România.
- Iachimovsch Stanislava, Wieruszewska Elżbieta (red.) (2005). *Blżej siebie. W kręgu relacji polsko-rumuńskich. Materiały z sympozjum = Mai aproape unii de alții – în lumea relațiilor polono-române. Materialele simpozionului*. Suceava: Związek Polaków w Rumunii = Uniunea Polobezilor din România.

- Kastory Agnieszka (2007). Polacy na Bukowinie w świetle wybranej literatury polskiej i rumuńskiej wydanej po 1989 roku. W: Irena Stawowy-Kawka (red.), *Obraz konfliktów między narodami słowiańskimi w XIX i XX wieku w historiografii*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 227–237.
- Kolbusz Stefan (1936). Karty z naszej przeszłości. Polski teatr w Cernăuți. *Kurjer Polski w Rumunii*, 140, 4.
- Korespondencja Władysława Łozińskiego z lat 1861–1913*, t. 11: *Niemcewicz–Puzyna*. Biblioteka Jagiellońska, BJ Rkp. 10056 III.
- Krasowska Helena (2006). *Górale polscy na Bukowinie Karpackiej. Studium socjolingwistyczne i leksykalne*. Warszawa: Sławistyczny Ośrodek Wydawniczy (seria: Język na Pograniczach, 28).
- Listowski Andrzej (1909). *Biała kamelia. Komedia w jednym akcie*, nakład Gebethnera i Wolfa. Wyd. 2. Warszawa: Gebethner i Wolf.
- Marszałek Agnieszka (2003). *Repertuar teatru polskiego we Lwowie 1864–1875*. Kraków: Towarzystwo Naukowe Societas Vistulana.
- Modrzejewska Helena (1957). *Wspomnienia i wrażenia*, przeł. Marian Promiński. Kraków: Wydawnictwo Literackie (seria: Pamiętniki i Wspomnienia. Seria 1, Pamiętniki Polskie).
- „Neues Fremden-Blatt” 23 września 1868.
- Pamiętka teatru polskiego w Czerniowcach* (1855). Czerniowce: wydał Franciszek Włodarski sufler.
- Petraru Marius (2004). *Polacy na Bukowinie w latach 1775–1918. Z dziejów osadnictwa polskiego*, przeł. Anna Kaźmierczak. Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Secomska Henryka (1971). *Repertuar warszawskich teatrów rządowych 1863–1890*. Warszawa: Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk (seria: Repertuar Teatrów w Polsce, z. 3).
- Siedlecki Franciszek (1990). *Helena Modrzejewska*. Kraków: Oficyna Cracovia.
- Słownik biograficzny teatru polskiego*, t. 1: 1765–1965 (1973), na podstawie materiałów Stanisława Dąbrowskiego oprac. red. Zbigniew Raszewski et al. Warszawa: PWN.
- Szczublewski Józef (1975). *Żywoć Modrzejewskiej*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy (seria: Żywoty).
- Świetlicka Halina (1968). *Repertuar teatrów warszawskich 1832–1862*. Warszawa: Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk (seria: Repertuar Teatrów w Polsce, z. 1).
- Terlecki Tymon (1991). *Pani Helena. Opowieść biograficzna o Modrzejewskiej*. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Ungureanu Ștefănița-Mihaela (2007). Die Zeitung „Bukowina” (1862–1868) und seine literarische Beilage „Das Sonntagsblatt” (1862) – literarische und künstlerische Beiträge zum Bukowiner Kulturleben. *Analele Bucovinei*, 1, 29–40.
- Ungureanu Ștefănița-Mihaela (2008). Theaterchroniken in E.R. Neubauers „Bukowina” – Zeitung (II). *Analele Bucovinei*, 1, 61–74.

Nostalgie Sienkiewicza. Perspektywa amerykańska

Tadeusz Bujnicki  <https://orcid.org/0000-0003-2343-3696>

Uniwersytet Warszawski
e-mail: tabujnicki@gmail.com

ORYGINALNY ARTYKUŁ NAUKOWY

Źródła finansowania publikacji / Funding acknowledgements: brak źródeł

Polityka open access / OA policy: CC BY 4.0

Informacja o konflikcie interesów / Conflict of interest: brak konfliktu interesów

Sugerowane cytowanie artykułu: Bujnicki Tadeusz (2024). Nostalgie Sienkiewicza. Perspektywa amerykańska. *Zarządzanie w Kulturze*, 25(1–2), 161–167.

Abstract

Sienkiewicz's Nostalgies. American Perspective

Henryk Sienkiewicz's trip to America (between 1876 and 1878) highlighted two aspects of his work then and his later oeuvre: "travomancy" and nostalgia. They were present in American reportages and novellas published after his return home (*Za chlebem, Latarnik, Wspomnienie z Maripozy*), which expressed various forms of these experiences (especially the longing for the lost country in exile).

Keywords: nostalgia, travel, emigration, country, America

Właśnie: nostalgie. Nie nostalgia w liczbie pojedynczej, lecz – mnogiej. Bo Henryk Sienkiewicz w swoich tekstach przedstawiał nie tylko „własną” – odtwarzaną w *Listach z podróży do Ameryki* – tęsknotę za krajem, do którego i tak miał powrócić, lecz bezalternatywne nostalgie polskich emigrantów na obczyźnie. Skawiński, Putrament, Wawrzonowie na różne sposoby przeżywają nostalgię po porzuconej, z różnych powodów, ojczyźnie. Wykorzeni z rodzinnego kraju, starają się zakorzenić w kraju obcym, odległym, o innej cywilizacji, z przekonaniem, że już do ojczyzny nie powrócą.

Jednak punktem wyjścia dla opisu owych nostalgii jest „nostalgia” samego Sienkiewicza. Co ważne zderzona z osobowością globtrotera i Żyda Wiecznego Tułacza:

...Pytacie, czy wrócę? Tak! wrócę, ale nie inaczej jak przez Pacyfik, tj. naokoło ziemi... Ale już tak żyłka Żyda-tułacza rozwinęła się we mnie, że wrócę może tylko po to, aby (po pewnym czasie)... ruszyć znowu w świat, np. na wyspę Borneo lub do Afryki... (Sienkiewicz 1950: 50).

Podobnie pisał, opierając się „pokusie” pozostania w Ameryce:

Alem znajdował urok w tej sielance i w życiu z naturą, i w tym porcie tak cichym, że żadne burze nad nim nie wieją. Jednakże po jakimś czasie ponęta zbladła. Nie znane mi jeszcze morza, lądy i ludy, szlachetny zawód podróżnika, życie, jego walki, kłębki, zwycięstwa i powaby, wreszcie przyszła chwila powrotu, w której strząsnę z obuwia obcy pył u progu ojczyzny: wszystko to przemówiło daleko silniej; więc powiedziałem Dżakowi, że jak ptakiem przyleciałem w te góry, tak ptakiem z nich odlecę (Sienkiewicz 1950: 226).

Dwa przekonania – jak widać – dominują w myślach pisarza. Imperatyw podróży, poznawania nieznanego i imperatyw powrotu. Oba są w zasięgu możliwej realizacji. Na obczyźnie, której egzotyka go fascynuje, ciągle pojawiają się porównania do własnej przestrzeni, wyznaczanej, co istotne, przez literackie obrazy *Pana Tadeusza* („ty jesteś jak zdrowie”), wyobrażenie prerii – stepu według „szkoły ukraińskiej” i Juliusza Słowackiego, wreszcie motywy polskiego folkloru.

Kazimierz Wyka, charakteryzując sztukę pisarską Sienkiewicza, zwrócił uwagę na powstające w jego psychice w czasie amerykańskich podróży zjawisko „bowaryzmu”, określając je następująco:

Dotknięta bowaryzmem jednostka widzi siebie sama inną, aniżeli jest naprawdę; dotyczy to również całego otoczenia takiej jednostki. Prawda lub rzeczywistość upragniona znajdują się dla niej zawsze gdzie indziej, a nie w otoczeniu bezpośrednim (Wyka 1968: 16).

Według Wyki „bowaryzm” pisarza ujawniały zarówno jego „podróżomania”, jak i swoista podwójność motywacji w utworach, które wiążą się „z motywem oddalenia, rozłąki, rozstania”.

Samoświadomość „nostalgiczną” ujawnił Sienkiewicz po latach w krótkim opowiadaniu *Żurawie*. Już na samym początku ujmie ją pisarz w formułę definicyjną:

Tęsknica (nostalgia) toczy przeważnie ludzi, którzy z jakichkolwiek powodów nie mogą wcale powrócić do kraju; niemniej jednak i ci, dla których powrót jest tylko rzeczą woli, doznają czasem jej napadów. Powód może być byle jaki: wschód lub zachód słońca, który przypomni zorze ojczyste, jakaś nuta obcej pieśni, w której odezwie się rytm swojski, jakaś kępa drzew, przypominająca z dala wioskę rodzinną – wszystko wystarcza! Wówczas ogarnia serce ogromna, nieprzeparta tęsknota i przychodzi nagle poczucie, że się jest jakby liściem oderwanym od dalekiego, a kochanego drzewa. I w takich chwilach człowiek albo musi wracać, albo jeśli ma trochę wyobraźni – tworzyć (Sienkiewicz 1948: 213).

Ta definicja ma zasadniczo charakter repliki własnego doświadczenia, połączonego z obserwacjami dotyczącymi emigrantów polskich w Ameryce. Co ciekawe i zdumiewające w tym utworze, to ujawnione w nim jako pisarski efekt nostalgii

opowiadanie *Szkice węglem*. Trudno bowiem uznać za przedmiot tęsknoty kraj opisany w tym opowiadaniu. Kraj zacofania i krzywdy społecznej, przedstawiony z gorzką ironią. Trudno też o większy kontrast z opisywanym w *Listach z podróży do Ameryki* demokratycznym porządkiem Stanów Zjednoczonych. Być może decyzją pisarską kierowało wydobycie tego właśnie kontrastu.

Jednak Sienkiewiczowska nostalgia w reportażach amerykańskich ujawniała się inaczej i głównie w porównawczych reminiscencjach. Tęsknotę za krajem tłumi przeświadczenie, że obecność na obczyźnie jest tymczasowa, że do kraju się wróci. Dominuje nad nią poznawcza ciekawość podróżnika i reportera.

Inaczej problem nostalgii zarysowuje się w trzech „amerykańskich” nowelach: *Za chlebem*, *Latarniku* i *Wspomnieniu z Maripozy*. Postaciami nowel są Polacy, których los rzucił na drugą półkulę. Wszyscy należą do kategorii tych „którzy (...) nie mogą wcale powrócić do kraju”. Ich los zamyka się albo tragicznie śmiercią (Wawrzonowie w *Za chlebem*), albo „zgodą” na samotność i rezygnacją z jakiegokolwiek zmiany (Putrament w *Wspomnieniu z Maripozy*), albo nieustanną tułaczką, której złudnym interwałem jest praca latarnika (Skawiński w *Latarniku*).

Nostalgie w nowelach określa nie tylko ogromna odległość przestrzenna od kraju rodzinnego. Wpływa na nią obcość, zarówno egzotycznej, odmiennej przyrodniczo przestrzeni, jak i obcość cywilizacji i społecznego środowiska. Samotność wśród „innych”, niedostosowanie i trudność stabilizacji dodatkowo wzmacniają pamięć o utraconym kraju. A jednak – jak twierdzi jedna z postaci *Za chlebem*, „Ameryka to dobry kraj” (Sienkiewicz 1979: 251). Kraj, w którym można polepszyć swoje życie. Chłopów polskich w *Za chlebem* gubi jednak ich nieświadomość, a potem nieoczekiwana katastrofa budowanej osady; z kolei Putrament – jako skwater, i Skawiński – jako latarnik, mają zapewniony w miarę dostatni byt. Ich tęsknota za ojczyzną ma inny – psychologiczny wymiar. Jest przede wszystkim funkcją pamięci utraconego.

Inaczej kreował Sienkiewicz losy chłopów z poznańskiego, Wawrzonów. Ich opuszczona „mała ojczyzna” zamyka się w jednej wsi – Lipińcach i ku niej kierują się nostalgiczne wspomnienia postaci. W *Za chlebem* bezpośredni jej wyraz znajdzie się w widzeniu przedśmiertnym Wawrzona i wspomnieniach Marysi, wyrażane folklorystycznymi motywami. Zasadniczo więc, w ujęciu pisarza, chłopska tęsknota za krajem koncentrowała się na ograniczonej przestrzeni własnej wsi i jej pejzażu.

Natomiast nostalgię przytłumiało pragnienie dostatniego życia na obczyźnie. W *Za chlebem* służy temu budowana przez zbiorowość polskich chłopów osada, która ma być lepszą wersją opuszczonej rodzimej ziemi. Obcą przestrzeń należy więc zdobyć i oswoić. Jednak katastrofa – jako nośnik idei opowieści – jest nieuchronna¹. Potwierdza pogląd Złotopolskiego o koniecznym trwaniu na własnej

¹ W *Listach z podróży do Ameryki* Sienkiewicz koncepcję tworzenia polskich osad w Stanach Zjednoczonych uważał za możliwą i przynoszącą dobre efekty. Charakteryzując je w osobnej korespondencji (*Osady polskie w Stanach Zjednoczonych*), pisał: „W tymże stanie Wisconsin leży Northeim,

rodzinnej ziemi: „Ale wam, chłopom, pilnować roli, nie po świecie się włóczyć. Jak wy wyjedziecie, któż tam zostanie?” (Sienkiewicz 1979: 251).

Bardziej skomplikowany wyraz nostalgii tworzą dwie pozostałe nowele. Charakter tęsknoty za ojczyzną jest w nich dwuwarstwowy: obraz utraconego kraju przywołuje oraz utrwała lektura. Mimo iż bohaterowie mają rodowód plebejski², to ich reakcje określa wyższy stopień kultury – kompetencje lekturowe. Dla obu nostalgiczne wspomnienia przywołuje czytana książka. Jednak w każdej z nowel inaczej. Bohater *Latarnika*, w młodości powstaniec, później uczestnik licznych wojen „wolnościowych” edukował się w środowisku emigracyjno-żołnierskim, co tym łatwiej pozwoliło mu „odczytać” patriotyczne przesłanie *Pana Tadeusza*. Jediną zaś książką posiadaną przez Putramenta jest Biblia w szesnastowiecznym tłumaczeniu Jakuba Wujka.

Wspomnienie z Maripozy odtwarza ustaloną i niezmienną sytuację bohatera, od lat ponad dwudziestu skwatera w amerykańskiej puszczy. Jego związek z utraconym krajem sprowadza się do jednego sposobu wyartykułowania tęsknoty. W niezwykłym, stylizowanym języku Putramenta wzniosłość biblijna połączyła się z pamięcią o ojczyźnie. Łącznikiem zaś była staropolska polszczyzna tłumacza. To ważne, bo nostalgia bohatera, wyrażając się w podniosłych frazach świętej księgi, nabierała sensu sakralnego. Staropolski i biblijny język Putramenta jest podstawowym składnikiem pamięci i jedyną nicią wiążącą go z opuszczonym przed laty krajem:

Przez kilkadziesiąt lat w zapadłej Maripozie nie widział ani jednego Polaka, nie mówił z nikim. Czytywał więc Wujka i nic dziwnego, że nie tylko jego słowa, ale i myśli ułożyły się do miary Biblii. Inaczej już po polsku nie umiał i nie mógł umieć; oddawał to, co czerpał. Nie chciał tylko za nic w świecie zapomnieć. Miał zwyczaj czytywać głośno swoją Biblię każdego ranka. Zresztą nic więcej nie dochodziło go ze stron ojczystych, nic, znikąd – chyba tylko szum lasu kalifornijskiego przypominał mu szumy litewskie (Sienkiewicz 1979: 432).

Ową nostalgię Putramenta można więc uznać za pasywną, bez jakiegokolwiek myśli o powrocie. Jednak „jedna myśl i jedno uczucie” utrwały obraz utraconej ojczyzny. Kształtowały one osobowość postaci, co z naciskiem akcentował narrator opowiadania:

Dziwny starcze, dziwna raso ludzka, która na najodleglejsze krańce świata niesiesz jedną myśl i jedno uczucie! Tym żyjesz w lasach, w pustyniach i nad morzem – unosisz ciało swoje,

jedna z najzamożniejszych i najstarszych kolonii, założona od lat siedemnastu wśród ogromnych lasów. Ziemia zajęta przez kolonię nabyta była bardzo tanio albo zajęta na prawach osadniczych (klemowych), z obowiązkiem spłacenia rządowi w ciągu lat dziesięciu. Później, gdy okolica zaczęła się ożywiać tak pod względem przemysłowo-handlowym, jak i rolniczym, ceny gruntu podskoczyły szybko w górę, skutkiem czego dawni osiedleńcy stali się właścicielami dość znacznych majątków” (Sienkiewicz 1950: 299).

² Dom rodzinny Skawińskiego jest wiejski, być może był to mały szlachecki zaścianek; z kolei Putrament ze *Wspomnienia z Maripozy* nazwisko swe wywodzi z *Pana Tadeusza*, także z zaścianka.

a duszy oderwać nie umiesz – i chodzisz jak błędna między innymi ludźmi! Ale rasa ta wymiera z wolna. Ja wam opowiadałam o jednym z ostatnich (Sienkiewicz 1979: 430).

Zasiedzeniu w jednym miejscu Putramenta i jego bezalternatywnego, samotnego sposobu życia przeciwstawiał autor ciągłą tułaczkę Skawińskiego. Nieustanne zmiany przestrzeni, zmiany zajęć, których bohater się podejmuje, nadają losowi latarnika niezbywalną cechę aktywności. Ale jest to aktywność, której cel nie może się spełnić. Narrator nie może – ze względów cenzuralnych – ujawnić zasadniczej przeszkody, która uniemożliwia bohaterowi powrót „na ojczyzny łono”³. Alternatywą staje się rezygnacja, pragnienie spokoju i odpoczynku. Uzyskanie stabilnej, kontrastującej z tułaczką, posady latarnika jest oczekiwanym przez niego stanem osiągnięcia życiowego „portu”. Takie właśnie jednostajne życie na samotnej wysepce wprowadza bohatera w stan nirwanicznego uśpienia:

Widocznie stary zobojeźniał dla świata. Powodem tego nie była nostalgia, ale właśnie to, że przeszła i ona nawet w rezygnację. Cały świat teraz zaczynał się dla starca i kończył się na jego wysepce. Zżył się już z myślą, że nie opuści wieży do śmierci, i po prostu zapomniał, że jest jeszcze coś poza nią (...) Zatonął, ukołysał się, zapamiętał – i w tym ograniczeniu własnego, odrębnego bytu, w tym pół czuwaniu, pół śnie znalazł spokój tak wielki, że prawie podobny do półśmierci (Sienkiewicz 1979: 345–346).

Temu wewnętrznemu stanowi Skawińskiego narrator nadawał nirwaniczne cechy „półśnu” i ta metaforyczna cecha umożliwiła wprowadzenie kolejnej metafory – „przebudzenia”. Owa gwałtowna zmiana w psychice zostaje wywołana nieoczekiwanym pojawieniem się książki i jej lekturą. Juliusz Kleiner podkreślił trafnie, iż Sienkiewicz „dał *Panu Tadeuszowi* czytelnika idealnego, a Skawińskiemu do rąk włożył idealny, jakby dla niego stworzony poemat” (Kleiner 1925: 159). Sienkiewicz, tworząc z przeżycia czytelniczego kulminacyjny punkt noweli, odszedł od konwencji, tradycyjnie łączącej ten punkt ze zdarzeniem zwrotnym. „Przebudzenie” Skawińskiego to powrót do „życia”, lecz równocześnie zniszczenie iluzji „spokojnej starości”. Siła lektury *Pana Tadeusza* jest olbrzymia. „Unieważnia” motywy wyboru samotności przez bohatera i zarazem ustanawia nową hierarchię wartości, w której trwałość psychicznego związku z ziemią ojczystą dominuje nad innymi składnikami. Latarnik reaguje ściśle według modelu przeżycia zapisanego w *Panu Tadeuszu*. Sienkiewicz wykorzystał sugestię romantyczną, wybrał to dzieło Adama Mickiewicza, które wyobrazeniowy powrót „duszy utęsknionej” do „pagórków leśnych i łąk

³ Pewną wskazówką jest aluzyjne zdanie: „Wierzył, że jakaś potężna a mściwa ręka ściga go wszędzie, po wszystkich łąkach i wodach. Nie lubił jednak o tym mówić; czasem tylko, gdy go pytano, czyja to miała być ręka, ukazywał tajemniczo na Gwiazdę Polarną i odpowiadał, że to idzie stamtąd” (Sienkiewicz 1979: 338).

zielonych” przekształca w wielki nostalgiczny obraz utraconej przestrzeni. Zestawia ją z osobistymi wspomnieniami Skawińskiego i litewską przestrzeń poematu „przekłada” na pamięć o (mazowieckim?) pejzażu oraz umożliwia mentalny i uczuciowy powrót do ojczyzny.

Wezbrana fala przerwała tamę woli. Stary ryknął i rzucił się na ziemię; jego mleczone włosy zmieszały się z piaskiem nadmorskim. Oto czterdzieści lat dobiegało, jak nie widział kraju, i Bóg wie ile, jak nie słyszał mowy rodzinnej, a tu tymczasem ta mowa przyszła sama do niego — przepłynęła ocean i znalazła go, samotnika, na drugiej półkuli, taka kochana, taka droga, taka śliczna! We łkaniu, jakie nim wstrząsało, nie było bólu, ale tylko nagle rozbudzona niezmierna miłość, przy której wszystko jest niczym... On po prostu tym wielkim płaczem przeproszał tę ukochaną, oddaloną za to, że się już tak zestarzał, tak zżył z samotną skałą i tak zapamiętał, iż się w nim i tęsknota poczynała zacierać. A teraz „wracał cudem” – więc się w nim serce rwało (Sienkiewicz 1979: 348).

To niezwykle obraz nostalgii podniesionej do najwyższej potęgi. Tak wielkiej, że nieunikniony powrót na szlaki „tułaczki” ma już zupełnie inny charakter.

Biedak stracił posiadłość. Otwierały się przed nim nowe drogi tułactwa; wiatr porywał znowu ten liść, by nim rzucać po lądach i morzach, by się nad nim znęcać do woli (...). Na nowe zaś drogi życia miał także na piersiach swoją książkę, którą od czasu do czasu przyciskał ręką, jakby w obawie, by mu i ona nie zginęła (Sienkiewicz 1979: 351).

Szczególnie ważna w zamknięciu noweli jest owa – ledwo widoczna – aluzja do słynnej pieśni legionowej. To ona nie tylko wzmacnia siłę patriotycznego przesłania, lecz utrwała przeświadczenie, iż powrót do utraconej ojczyzny, dokonując się i utrwalaając w wyobraźni, nabiera cech realnych i staje się ważną przesłanką jej ponadczasowej trwałości.

Nostalgie Sienkiewiczowskie miały więc charakter gradacyjny i były zróżnicowane. Zależało to zarówno od osobowości, jak i sytuacji socjalnej bohaterów. Sam jednak pisarz pamięć o ojczyźnie nieustannie kontrastował z imperatywem podróży po odległych przestrzeniach oraz z swoistym eskapizmem – „ucieczką do wolności”. W pragnieniach pisarza pojawiają się coraz częściej podróże imaginyjne w odległą egzotyczną przestrzeń. Jak o tym świadczy korespondencja ze Stanisławem Witkiewiczem, chęć ucieczki i dalekich podróży: do Kalifornii, do Afryki, do Azji, powtarza się coraz silniej, zwłaszcza w chwilach depresji czy zniechęcenia do „miejscowych stosunków”. Autoironicznie pisał w liście do Witkiewicza, że gdyby znalazły się na to środki to: „pojechalibyśmy [do Afryki – T.B.] żyć tak swobodnie jak małpy” (Sienkiewicz 2009: 319).

Bibliografia

- Bujnicki Tadeusz (1968). *Pierwszy okres twórczości Henryka Sienkiewicza*. Kraków: Wydawnictwo Literackie (seria: Monografie Historycznoliterackie).
- Kleiner Juliusz (1925). *Artyzm Sienkiewicza*. W: *Sztychy*. Lwów: Wydaw. Zakładu Narodowego im. Ossolińskich, 157–173.
- Sienkiewicz Henryk (2009). *Listy*, t. V, cz. 2. Listy opracowała, wstępem i przypisami opatrzyła Maria Bokszczanin, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Sienkiewicz Henryk (1950). *Listy z podróży do Ameryki, cz. 2*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Sieniewicz Henryk (1948). *Nowele amerykańskie*, red. Julian Krzyżanowski. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Sienkiewicz Henryk (1979). *Wybór nowel i opowiadań*, wybór i oprac. Tadeusz Bujnicki. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich (seria: Biblioteka Narodowa, Seria 1, nr 231).
- Wyka Kazimierz (1968). O sztuce pisarskiej Sienkiewicza. W: Aniela Piorunowa, Kazimierz Wyka (red.), *Henryk Sienkiewicz. Twórczość i recepcja światowa. Materiały konferencji naukowej, listopad 1966*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 9–50 (seria: Z Prac Instytutu Badań Literackich PAN).

Bohater i jego muzeum... Jan Matejko

Marta Kłak-Ambrożkiewicz  <https://orcid.org/0000-0002-9956-7730>

Muzeum Narodowe w Krakowie
e-mail: mkaeo@wp.pl

ORYGINALNY ARTYKUŁ NAUKOWY

Źródła finansowania publikacji / Funding acknowledgements: brak źródeł

Polityka open access / OA policy: CC BY 4.0

Informacja o konflikcie interesów / Conflict of interest: brak konfliktu interesów

Sugerowane cytowanie artykułu: Kłak-Ambrożkiewicz Marta (2024). Bohater i jego muzeum... Jan Matejko. *Zarządzanie w Kulturze*, 25(1–2), 169–180.

Abstract

A Hero and His Museum... Jan Matejko

The article considers the following issues: the civic attitudes of nineteenth-century society in face of the need to commemorate an outstanding artist; the participation of artists in creating such attitudes; and ways of promoting the nation's history and culture. The issues are presented in the context of the development of museology in Poland. The text is a case study of the biographical museum in Jan Matejko's house, opened on 6 March 1898 and since then, through a permanent exhibition and numerous temporary exhibitions, popularising various aspects of artist's life and work, as well as presenting his rich collections of crafts, textiles and military memorabilia.

Keywords: biographical museum, Jan Matejko, The Jan Matejko House, genius loci

Tekst dedykuję, dziękując za współpracę, Profesorowi Emilowi Orzechowskiemu, znawcy teatru, Heleny Modrzejewskiej i orędownikowi powstania muzeum biograficznego Wielkiej Artystki.

Tekst jest refleksją nad postawami obywatelskimi w dziewiętnastowiecznym społeczeństwie oraz nowatorskim podejściem do faktu upamiętnienia wybitnego i popularnego artysty. Poruszono także kwestie udziału artysty (artystów) w życiu społecznym, budowania postaw obywatelskich oraz świadomej promocji historii i kultury narodu. Na tle zarysowanego w artykule rozwoju muzealnictwa w Polsce przywołano wybrane formy uczczenia artysty i pamięci o nim, takie jak pomysł uhonorowania zasłużonego dla kultury polskiej i europejskiej Jana Matejki, zgłoszony po śmierci twórcy przez prof. Mariana Sokołowskiego, poprzez utworzenie domu biograficznego malarza.

Dom Jana Matejki – Oddział Muzeum Narodowego w Krakowie jest pierwszym i zarazem najstarszym muzeum biograficznym na ziemiach polskich. Matejko już za życia uznany został za jednego z najwybitniejszych i najpopularniejszych malarzy polskich. Przyszedł na świat w Krakowie w 24 czerwca 1838 roku w domu, który w 1794 roku nabył, przybyły z Saksonii, jego dziadek Johann Piotr Rossberg. Jan

urodził się jako dziewiąte dziecko nauczyciela muzyki Franciszka Matejki, Czecha osiadłego w Polsce i Joanny Karoliny Rossberg.

Franciszek Matejko, który po śmierci żony Joanny sam zajmował się dziećmi, wspomagany był przez jej siostrę Katarzynę Zamojską. Dla potomstwa był surowy, jego dominującymi cechami charakteru były wysokie wymagania co do edukacji oraz szacunek dla pracy i oszczędność. W wychowaniu i edukowaniu młodszego rodzeństwa pomagał mu najstarszy syn Franciszek. Najstarszy z braci Matejków, późniejszy absolwent historii i filozofii służył wsparciem i radą Janowi: „Chodząc do klas szkolnych Jan Matejko uczył się, prócz tego i muzyki w domu. Sam nawet ojciec dawał mu lekcje, co już było ze strony ojca niezwykłą i wyjątkową, łaską” (Gorzowski 1898: 583).

W Krakowie Jan Matejko ukończył szkołę św. Barbary i uczęszczał do Gimnazjum św. Anny¹: „Gdy więcej gromadziło się dzieci zwłaszcza na święta, wówczas ojciec grał zwykle tańce na fortepianie, a dzieci tańczyły; mały Jaś również w ślad za innymi puszczał się, w tany” (Gintel 1955: 32). W wieku czternastu lat Jan, nie ukończywszy gimnazjum, został przyjęty do krakowskiej Szkoły Sztuk Pięknych (1852). W roku 1858 zakończył z wyróżnieniem naukę w krakowskiej uczelni i uzyskał stypendium na dalsze studia w Akademii Sztuk Pięknych w Monachium (1858–1859). W roku 1860 kontynuował naukę w Akademii Sztuk Pięknych w Wiedniu. W tym roku ukończył i opublikował własnym nakładem tablice *Ubiory w Polsce 1200–1795*.

Pierwszą samodzielną pracownię Jan Matejko wynajął w domu Fischera przy krakowskim Rynku. Po śmierci ojca przeprowadził się do domu przy ulicy Krupniczej (wcześniej pracowni fotografa i radnego Krakowa Walerego Rzewuskiego). Sukces obrazu *Kazanie Skargi*, zwieńczony złotym medalem na wystawie w Paryżu, wpłynął na podjęcie decyzji związanej z życiem osobistym. W krakowskim kościele Karmelitów na Piasku, 21 listopada 1864 roku artysta poślubił Teodorę Giebułtowską (1846–1896). Z tego związku przyszło na świat pięcioro dzieci: Tadeusz, Helena, Beata, Jerzy i Regina. W 1873 roku artysta wraz z rodziną przeprowadził się do domu przy ulicy Floriańskiej 41. Wcześniej jednak wykupił całą kamienicę i przebudował, nadając jej charakter neobarokowego pałacyku. Z Wenecji pisał do swojego sekretarza „(...) jakie wielkie popełnił głupstwo kupując mebli za kilka milionów płacąc [jak się wyraził – M.K.A.] austriackimi papierkami (...)” (Gorzowski 1993: 180). Domowa pracownia malarza została dobudowana na jego polecenie w latach 1872–1873. Do

¹ „Najzaufańszymi przyjaciółmi rodziny Matejków byli: Szymon Darowski, Maks Zatorski, dr Fałęcki, Kazimierz Stankiewicz, Józef Poller, Henryk Groppler, Sikorski, Giebułtowski – ojciec i synowie: Stanisław i Stefan, Podlódowski; z młodszych jeden kolega szkolny. W zimowych wieczorach nieraz kilku z wymienionych pozostawało do późnej godziny. Franciszek czasem tylko grał na fortepianie... Częściej sadzał ojciec syna do gry; on zwykle wykonywał melodie znanych narodowych pieśni, nadto pieśń husycką, marsz żałobny Beethovena i Chopina. Czasem i ojciec wpadał w zapał i zaczynało chórem śpiewać” (Jabłoński 1912, za: Gintel 1955: 32).

dziś znajdują się w niej przedmioty należące do artysty: jego kuferek na przybory malarzkie, palety, sztalugi, studia akademickie czy kompozycyjne do obrazów.

W 1873 roku malarz objął stanowisko dyrektora Szkoły Sztuk Pięknych w Krakowie. Funkcję tę pełnił aż do śmierci. Z nominacją Matejki na dyrektora uczelni łączono wiele nadziei, wierząc, że artyście uda się przeprowadzić w niej odpowiednie reformy. Artysta zabiegał o nowy budynek dla szkoły, statut, środki finansowe. Ówczesne władze, powołując malarza na dyrektora, jednocześnie usamodzielniały Szkołę Sztuk Pięknych i oddzieliły od Instytutu Technicznego. Po objęciu stanowiska artysta wystąpił z projektem urządzenia szkoły i podniesienia jej do rangi akademii. Rozumiał potrzebę kształcenia młodzieży w kierunkach artystycznych, często przeznaczał na ten cel własne środki finansowe. Matejko prowadził klasę malarstwa historycznego w Szkole Sztuk Pięknych od 1873 do 1892 roku. W ciągu dwudziestu lat wykształcił wielu znanych artystów, m.in. jego wybitnymi uczniami byli: Stanisław Wyspiański, Józef Mehoffer, Włodzimierz Tetmajer, Jacek Malczewski oraz wielu innych, współcześnie zapomnianych malarzy. Nagrodzony w 1865 roku medalem na Salonie Sztuki w Paryżu obraz *Kazanie Skargi* otworzył Matejce drogę do światowej kariery. Do jego najważniejszych, spośród ponad trzystu dwudziestu dzieł malarskich należą: *Unia Lubelska* (1869), *Batory pod Pskowem* (1872), *Bitwa pod Grunwaldem* (1878), *Hołd pruski* (1882), *Sobieski pod Wiedniem* (1883), *Kościuszko pod Racławicami* (1888), *Konstytucja 3 Maja* (1892), *Śluby Jana Kazimierza* (1893). Matejko był genialnym rysownikiem i portrecistą. Stworzył kilka tysięcy rysunków o charakterze dokumentacyjnym, szkiców kompozycyjnych do obrazów, pejzaży. Namalował ponad sto portretów zarówno kameralnych, jak i monumentalnych. Wiele z tych prac bądź wstępnych pomysłów artystycznych rodziło się w domowym atelier oraz pracowni w Szkole Sztuk Pięknych. W 1876 roku, po sprzedaży obrazu *Batory pod Pskowem*, malarz nabył majątek i dwór w Krzesławicach, gdzie często spędzał czas z rodziną i gdzie urządził sobie pracownię malarską.

Matejko otrzymał szereg nagród i medali, był członkiem licznych towarzystw artystycznych i akademii. W dowód wyjątkowego uznania wręczono mu w Krakowie w 1878 roku, w imieniu wszystkich Polaków, specjalnie zaprojektowane „berło jako symbol jego panowania w dziedzinie sztuki” (Gintel 1955: 263). W 1882 roku Rada Miejska przyznała Janowi Matejce honorowe obywatelstwo Krakowa. Wśród odznaczeń, którymi został uhonorowany, znajduje się medal od papieża Leona XIII. Otrzymał go za orędownictwo dyplomatyczne w sprawie polskiej. Był niezwykle ambasadorem malarzem. W 1883 roku malował dla rodaków odsiecz wiedeńską, którą po ukończeniu wystawił w wynajętej przez siebie w Wiedniu sali. Dzieło było eksponowane przez miesiąc, a wiedeńczycy od rana do wieczora oglądali płótno za darmo. Potem, w tajemnicy przed rodziną i przyjaciółmi, Matejko udał się do Lwowa na posiedzenie sejmu galicyjskiego, gdzie ogłosił, że obraz zamierza zawieźć do Watykanu i podarować go papieżowi. Mimo ostrego sprzeciwu zebranych postawił na swoim i pojechał do papieża. Do historii przeszedł moment, w którym

ojciec święty pobłogosławił nie tylko artyście i delegacji, ale całą Polskę będącą wciąż pod zaborami. Współcześnie *Sobieski pod Wiedniem* znajduje się w Muzeum Watykańskim i jest najczęściej oglądanym dziełem artysty.

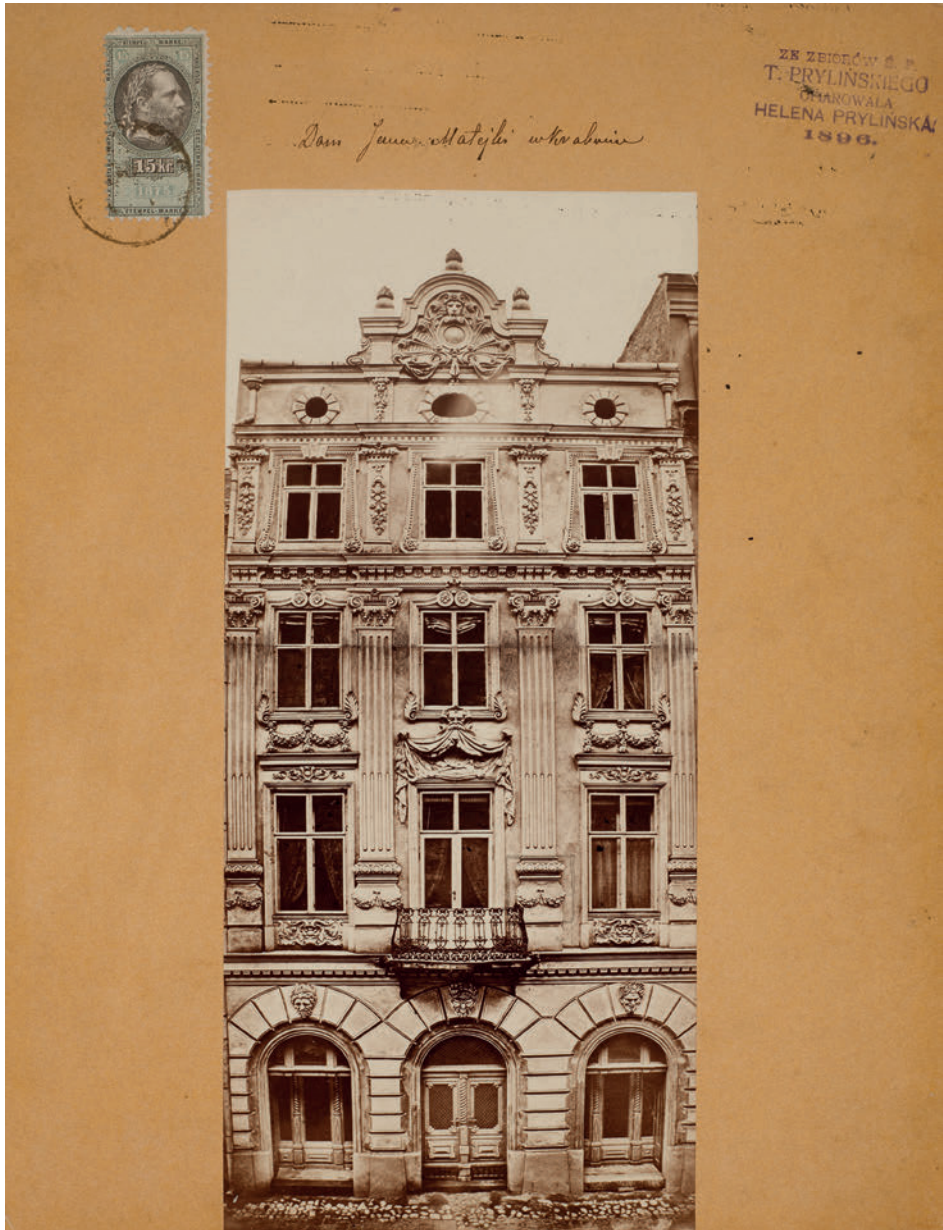
Na przełomie lat 1883/1884 malarz wykonał dla Politechniki Lwowskiej rysunkowe projekty malowideł do cyklu „Dzieje cywilizacji ludzkości”, a w roku 1890 rozpoczął rysunki ołówkiem do „Pocztu królów i książąt polskich”, ukończone dwa lata później. Matejko przez wiele lat gromadził zabytkowe przedmioty, z których stworzył okazałą kolekcję. Był także bardzo zaangażowany w ochronę krakowskich zabytków, m.in. należał do komitetu odbudowy Wawelu. Brał również udział w restauracji Sukiennic i kościoła Mariackiego, dla którego zaprojektował polichromię (1889–1891), jedno z największych dzieł polskiego malarstwa monumentalnego. Malarz czynnie uczestniczył w życiu kulturalnym Krakowa, zasiadał w gremiach artystycznych i dobroczynnych, co zostało opisane m.in. przez Ferdynanda Hoesicka w dziennikach *Powieść mojego życia* (Hoesick 1959: 461–462). Marian Gorzkowski, późniejszy sekretarz Matejki, który poznał malarza na odczycie poświęconym twórczości Fryderyka Chopina, tak opisał okoliczności ich pierwszego spotkania:

Odczyt ówczesny był bardzo ładny; Stanisław Tarnowski tłumaczył, pod jakim Chopin wrażeniem tworzył muzyczne swe prace, co wtedy czuł lub cierpiał, co wówczas w jego życiu zdarzyło się, a księżna Marcelina Czartoryska te same muzyczne utwory Chopina prześlicznie wykonywała (Gorzkowski 1993: 76).

Jan Matejko przyjaźnił się z wybitnymi postaciami ówczesnego świata kultury (jak np. Potoccy z Krzeszowic, Marcelina Czartoryska, Zofia Wołodkowiczowa, hr. Strogonow z d. Potocka z Niemirowa, Władysław Żeleński, Izydor Jabłoński, Wincenty Rapacki) (Gorzkowski 1993: 196).

Ciężka, wręcz tytaniczna praca nadwyreżała słabe od dziecka zdrowie artysty. Mimo powtarzających się ataków spowodowanych chorobą wrzodową nie przerywał malowania. Oddziaływały na niego także kłopoty rodzinne. Wieleletnia choroba żony, zakończona leczeniem zamkniętym, miała wpływ na trudną sytuację w domu artysty. Pod jego opieką pozostała czwórka dorastających dzieci. Po zamążpójściu córek i opuszczeniu przez dzieci domu malarz czuł się coraz bardziej samotny. Pogorszył się również stan jego zdrowia.

Zalecona przez lekarzy kolejna kuracja w Karlsbadzie na przełomie czerwca i lipca 1893 roku nie przyniosła poprawy. Niezadowolony pacjent przerwał ją i powrócił do pracy. 30 października po południu po powrocie ze Szkoły Sztuk Pięknych poczuł się bardzo źle. Wezwane konsylium zaleciło leżenie i spokój. Medycy nie potrafili udzielić skutecznej pomocy. Jan Matejko zmarł 1 listopada 1893 roku w swoim domu przy ul. Floriańskiej w Krakowie i został pochowany w grobowcu rodzinnym na cmentarzu Rakowickim. Uroczysty pogrzeb artysty, w którym brali udział mieszkańcy miasta i liczne oficjalne delegacje, odbył się 7 listopada. Kardynał



Il. 1. Fasada kamienicy Matejków. Fotografia została wykonana przez nieznanego autora ok. 1874 r., co zdaje się potwierdzać także naklejony na podkład znaczek z datą 1875. Pieczętka: „Ze zbioru / T[omasza] Prylińskiego / ofiarowała / Helena Prylińska / 1896//” współ. Pracownia Fotograficzna MNK



Il. 2. Salon w Domu Matejki (ujęcie na sypialnię) – ekspozycja muzealna z końca XIX w. została wykonana przez nieznanego autora (brak sygnatur i znaku zakładu) w celach dokumentacyjnych prawdopodobnie pod koniec XIX lub na przełomie XIX i XX w. współ. Fot. Jarosław Cyganik

Albin Dunajewski odprawił w kościele Mariackim nabożeństwo żałobne w niezwyklej oprawie muzycznej. Później kondukt żałobny okrążył Rynek Główny, a następnie ulicami Floriańską i Lubicz, przy dźwiękach dzwonu Zygmunta, udał się na cmentarz Rakowicki. Pogrzeb, na którym zgromadziły się tysiące Polaków ze wszystkich zaborów i z zagranicy, przerodził się w patriotyczną manifestację. W zbiorach Muzeum Narodowego w Krakowie, Oddział Dom Jana Matejki zachowały się telegramy z kondolencjami, wycinki prasowe, utwory poetyckie pisane ku czci artysty.

Marian Sokołowski, profesor historii sztuki i dawny współpracownik Jana Matejki (Kunińska 2014), na łamach krakowskiej gazety „Czas” wystąpił z projektem utworzenia muzeum imienia malarza. Zaproponował wykupienie, za pieniądze pochodzące ze składek społecznych, domu artysty z rąk spadkobierców. Ideę tego przedsięwzięcia najlepiej wyrażają słowa zapisane w *Przewodniku dla zwiedzających Dom Matejki*:



Il. 3. Współczesna ekspozycja muzealna. Fot. Mateusz Szczypiński



Il. 4. Współczesna ekspozycja muzealna. Fot. Mateusz Szczypiński



II. 5. Współczesna ekspozycja muzealna. Fot. Mateusz Szczypiński

Dnia 1 listopada 1893 roku zgasł przedwcześnie i prawie nagle Jan Matejko. W kilka dni po jego zgonie poruszył prof. Maryan Sokołowski myśl uczczenia genialnego malarza takim pomnikiem, jakim uczciły Norymberga Albrechta Dürera, Salzburg Mozarta, Weimar Goethego, tj. myśl zamienienia domu, w którym Matejko urodził się, żył i umarł – kochał, cierpiał i tworzył w muzeum jego imienia (*Przewodnik dla zwiedzających Dom Matejki* 1904: 20).

W tym czasie w Krakowie dla publiczności dostępne były zbiory Muzeum Książąt Czartoryskich i Muzeum Narodowego (Schejbal 1992: 155–156). Powstająca wówczas instytucja miała być pierwszą poświęconą wybitnej osobie zasłużonej dla polskiej kultury.

Komitet Obywatelski, powołany 7 stycznia 1894 roku, a potem Towarzystwo im. Jana Matejki (od 12 maja 1895 roku) zgromadziły znaczne sumy pieniędzy. Kwoty te przeznaczono na pokrycie wydatków związanych z wykupieniem od rodziny Mistrza kamienicy, części jego zbiorów i pamiątek. Mimo licznych trudności z tym związanych przystąpiono do sukcesywnego urządzania muzeum. Na jednym z posiedzeń padła propozycja urządzenia tomboli artystycznej, z której dochód powiększyłby fundusze Towarzystwa. Fantami na loterii miały być prace oferowane przez malarzy i rzeźbiarzy (Wilkosz 2004: 48). Józef Mehoffer, który w 1898 roku został powołany do Zarządu Towarzystwa im. Jana Matejki, organizującego placówkę muzealną, zaprojektował godło muzeum oraz bilet na loterię urządzoną w celu zdobycia funduszy na urządzenie muzeum biograficznego Mistrza. Prace adaptacyjne budynku wykonano według projektu architekta Tadeusza Stryjeńskiego. Nabywano sukcesywnie wyposażenie domu, na które złożyły się m.in.: meble, tkaniny, bibeloty, a także przedmioty z kolekcji artysty, jego rysunki, księgozbiór oraz fotografie dzieł Matejki, które miały być dokumentacją prac artysty. Zasoby muzealne zostały usystematyzowane i opisane zgodnie z ówczesną wiedzą.

Ekspozycja została zaplanowana w taki sposób, by zwiedzający mógł zapoznać się zarówno z pamiątkami po artyście, jak i zbiorem kolekcjonerskim malarza oraz projektami polichromii. Goście muzeum mogli zasięgnąć dodatkowych informacji u kustosa lub w *Przewodniku dla zwiedzających*. W publikacji zawarto również informację o charakterze obwieszczenia – swoisty regulamin zwiedzania (Sternschuss 1898).

Towarzystwo, które powołało placówkę i zajęło się jego organizacją, po raz pierwszy otworzyło Dom Jana Matejki dla publiczności 1 maja 1896 roku. Zwiedzającym udostępniono dwa urządzone pomieszczenia muzeum – salon i sypialnię artysty. Historia powstania Domu Jana Matejki oraz zasługi inicjatorów powstania muzeum biograficznego zostały utrwalone przez wmurowanie w sieni domu pamiątkowej tablicy:

Dom ten i mieszczące się w nim muzeum pamięci i czci Jana Matejki poświęcone, staraniem Maryana Sokołowskiego z funduszków państwa, kraju i gminy oraz składek publicznych

z współpracownictwem I-go Wydziału Towarzystwa im. J. Matejki w osobach Konst. M. Górskiego, Karola Pieniążka, Edwarda hr. Raczyńskiego, Franciszka Słęka, Piotra Stachowicza, Tad. Stryjewskiego stworzone, w dniu 1 maja R.P. 1895 uroczystie otwarto.

Inauguracja Muzeum Dom Jana Matejki i otwarcie placówki na stałe odbyły się 6 marca 1898 roku. Zaprezentowano wówczas w pełni urządzone pomieszczenia pierwszego piętra. Wystawiono obrazy Matejki, rysunki, zabytki rzemiosła artystycznego oraz przedmioty codziennego użytku.

Jeden z darczyńców Muzeum oraz jego współzałożycieli dr Adolf Sternschuss w pierwszym przewodniku po Domu Jana Matejki wydanym w 1898 roku napisał:

(...) wdzięczność i cześć dla człowieka, który w najsmutniejszych czasach jeden zdobywał dla narodu jakąś chwałę, a na wszystkie czasy zostanie zawsze wzniosłym wzorem wielkiego serca i szlachetnego żywota, żeby wdzięczność i cześć dla tego człowieka zabezpieczyła się i uwieczniła jakąś pamiątką żywą, mówiącą o nim zawsze i dla każdego, po wiekach jeszcze (Sternschuss 1898: 44).

Po wykonaniu wszystkich powyższych prac, na jednym z posiedzeń Towarzystwa, podjęto decyzję:

Pozostało już tylko jedno do zrobienia, mianowicie zapewnienie muzeum Matejki trwałego bytu przez oddanie go na własność gminy miasta Krakowa i pod bezpośredni zarząd Dyrekcji Muzeum Narodowego w Krakowie.

Stosowne dokumenty podpisano 9 lipca 1904 roku (*Odpis protokołu...* 1904).

Przeprowadzono także dalsze adaptacje pomieszczeń na sale muzealne, co miało ułatwiać ich zwiedzanie, dyrekcji Muzeum Narodowego bardzo bowiem zależało na właściwej popularyzacji postaci Jana Matejki (zob. *Sprawozdania Dyrekcji...* 1890–1916, 1939). W tym celu

Komitet Muzeum Narodowego występował przez trzy lata z rządu z wnioskiem, aby budownictwo miejskie obmyśliło jakiś celowy i zarazem artystyczny sposób wyróżnienia Domu Matejki spośród innych domów sąsiednich; wniosek Komitetu atoli pozostał wnioskiem... (*Sprawozdanie Dyrekcji...* 1906).

Zgłoszony przez prof. Mariana Sokołowskiego w kilka dni po śmierci Jana Matejki pomysł uczczenia genialnego malarza takim pomnikiem „jakim uczcili Norymberga Albrechta Dürera, Salzburg Mozarta, Weimar Goethego, tj. myśl zamienienia domu, w którym Matejko urodził się, żył i umarł – kochał” (*Przewodnik dla zwiedzających Dom Matejki* 1904: 20), był przejawem nowego spojrzenia na kwestię upamiętnienia wybitnych twórców. Sokołowski zaproponował wykupienie domu artysty z rąk

spadkobierców ze składek społecznych. Ta forma uczczenia pamięci Jana Matejki oraz działania pomysłodawców powołania instytucji mobilizowała społeczeństwo do ofiarności na rzecz tworzonego muzeum biograficznego artysty. Wiele osób spoza granic zaborów przekazywało swoje prace jako losy loteryjne (składki), datki oraz ofiarowało prace Matejki, wzbogacając zbiory. Organizatorzy muzeum precyzyjnie określili rolę placówki i wygląd ekspozycji, przyjmując, że nie będą odtwarzać wnętrza domowego domu Matejków, lecz sformułują narrację, która poprowadzi widza przez nagrody i zasługi artysty oraz jego prace. Scenariusz ekspozycji – dzięki połączeniu prac rysunkowych oraz fotografii wielkoformatowych obrazów Matejki – mimo zaborów opowiadał o historii Polski, wpływając na kształtowanie postaw patriotycznych, jednocześnie zwracając uwagę na postawę i zaangażowanie artysty w sprawy społeczne. Niezwykłym dokonaniem członków Towarzystwa im. Jana Matejki i wolontariuszy było wykupienie domu, pamiątek po artyście, prywatnego zbioru kolekcjonerskiego oraz stworzenie i udostępnienie ekspozycji publiczności w krótkim czasie. Dzięki ich staraniom jeszcze w XIX wieku placówka dołączyła do kilku już istniejących europejskich muzeów biograficznych.

Podstawowym założeniem organizacji Muzeum Domu Jana Matejki było zachowanie możliwie największej części spuścizny po artyście, a także zgromadzenie odpowiedniej dokumentacji fotograficznej obrazów jego autorstwa. W 1908 roku zatrudniono na stałe prawnika, poetę i wielkiego admiratora twórczości Matejki kustosa Macieja Szukiewicza, który otrzymał na trzecim piętrze muzeum małe mieszkanie. Pozostawał opiekunem muzeum do dnia swojej śmierci we wrześniu 1943 roku.

Zgodnie ze swoją misją Muzeum Domu Jana Matejki od 126 lat popularyzuje nieznanne aspekty życia i twórczości artysty, jak również jego bogate zbiory rzemiosła, tkanin i militariów. Służą temu: stała ekspozycja, liczne wystawy czasowe w samym oddziale, a dzięki współpracy z licznymi ośrodkami muzealnymi z kraju i ze świata oglądane również poza nim.

Towarzystwo im. Jana Matejki nie było organizacją masową. Tworzyła je garstka ludzi, zapaleńców, którzy postawili sobie ambitne cele uczczenia pamięci jednego z najwybitniejszych polskich malarzy XIX w. i utworzenie muzeum jego imienia... Członkowie Towarzystwa kierowali się ambicją, żeby nie było cudzoziemca, który by tego domu w przejeździe przez Kraków nie odwiedził, nie będzie nikogo [z] rodaków, który by go nie znał i nim się nie szczyił (Schejbal 1992: 165–156).

Placówka poza prowadzeniem badań nad życiem i twórczością artysty zajmuje się różnymi formami popularyzacji tej wiedzy. Wystawy, konferencje i seminaria naukowe, wykłady popularnonaukowe „Czwartki u Matejków”, „Spotkania z kustoszem” to niektóre z nich. Inną formą stał się pionierski projekt prowadzony ze Szkołą Muzyczną I stopnia z Dobczyc „Muzykowanie u Matejków”, nawiązujący

do muzykowania domowego, rodzinnego. W kręgu zainteresowań autorki, wieloletniego kustosza Muzeum Domu Jana Matejki poza pracą badawczą znalazło się poszukiwanie nowych form działalności dla muzeum biograficznego.

Bibliografia

- Bieniarzówna Janina, Małecki Jan M. (1979). *Kraków w latach 1796–1918*. Kraków: Wydawnictwo Literackie (seria: Dzieje Krakowa, t. 3).
- Gintel Jan (oprac.) (1955). *Jan Matejko. Wypisy biograficzne*, wstęp Janusz Bogucki. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Gorzkowski Marian (1898). *Jan Matejko. Epoka lat dalszych, do końca życia artysty z dziennika prowadzonego w ciągu lat siedemnastu*. Kraków: nakładem autora. Online: <https://fbc.pionier.net.pl/details/nnlgW0l> [odczyt: 6.08.2024].
- Gorzkowski Marian (1993). *Jan Matejko. Epoka od r. 1861 do końca życia artysty z dziennika prowadzonego w ciągu lat siedemnastu*, oprac. Kazimierz Nowacki, Ignacy Trybowski. Kraków: TAIWPN Universitas.
- Hoesick Ferdinand (1959). *Powieść mojego życia. Dom rodzicielski. Pamiętniki*, t. 1. Wrocław–Kraków: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- Jabłoński Jan (1912). *Wspomnienia o Janie Matejce*. Lwów.
- Kunińska Magdalena (2014). *Historia sztuki Mariana Sokołowskiego*. Kraków: TAIWPN Universitas (seria: Ars Vetus et Nova, t. 40).
- Odpis protokołu z dnia 9 lipca 1904 roku spisane go w Muzeum im. Jana Matejki w domu pod L. or. 41 przy ul. Floryańskiej z powodu odbioru domu i zbiorów Jana Matejki na rzecz gminy miasta* (nr inw. IX/3155). Przechowywany w MNK.
- Przewodnik dla zwiedzających Dom Matejki* (1904). Kraków: Muzeum Narodowe.
- Schejbal Jan (1992). *Działalność Towarzystwa im. Jana Matejki na podstawie prasy polskiej i dokumentów znajdujących się w Domu Matejki*. W: Monika Bielska-Łach (red.), *Sztuka i historia. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, listopad 1998*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Sprawozdania Dyrekcji Muzeum Narodowego* (1890–1916, 1939).
- Sternschuss Adolf (1898). *Dom Jana Matejki. Z 6 rycinami*. Kraków: nakł. Tow. Miłośników Historii i Zabytków Krakowa (seria: Biblioteka Krakowska, nr 9).
- Wilkoś Janina (2004). *Towarzystwo imienia Jana Matejki w Krakowie*. W: Krystyna Stefaniak, Joanna Popielska (red.), *100 lat Domu Jana Matejki w Muzeum Narodowym w Krakowie. Materiały do historii Domu Jana Matejki*, konsultacja nauk. Marek Zagórniak. Kraków: Muzeum Narodowe, 34–54 (seria: Z Historii Muzeum Narodowego w Krakowie).

Kazimierz Braun  <https://orcid.org/0000-0003-1217-4561>

University at Buffalo, Stany Zjednoczone Ameryki Północnej
e-mail: kaz@buffalo.edu

ORYGINALNY ARTYKUŁ NAUKOWY

Źródła finansowania publikacji / Funding acknowledgements: brak źródeł

Polityka open access / OA policy: CC BY 4.0

Informacja o konflikcie interesów / Conflict of interest: brak konfliktu interesów

Sugerowane cytowanie artykułu: Braun Kazimierz (2024). Druga reforma teatru. *Zarządzenie w Kulturze*, 25(1–2), 181–197.

Abstract

The Second Theatre Reform

The history of theatre in the twentieth century distinguishes two theatre reforms. The first took place from the final years of the nineteenth century into the late 1930s. The second was from the mid-1950s to the late 1980s. These were movements of renewal and modernization of the art of theatre. Started by individual artists and small groups and assisted by playwrights and theorists – who were often the artists themselves – both reforms gradually reached wider areas of theatre life. The Second Reform was a reformist movement of young, avant-garde, rebellious and experimental theatre in a searching state. The movement originated in the 1950s in Poland within student and alternative theatres as well as in the United States, as Off-Broadway and then Off-Off-Broadway. It reached tremendous level of expression in the 1960s through the work of Jerzy Grotowski's Laboratory Theatre, Bread and Puppet Theater, Living Theatre and several other companies in many countries all around the world. It matured in the 1970s, bringing out the theatre of Tadeusz Kantor. In the 1980s, it resulted in Włodzimierz Staniewski's "Gardzienice." However, it did not reach some areas of theatre at all. Throughout the West, in South America, Australia and in Japan, the Second Reform was a challenge and an alternative to commercial, popular and traditional theatre. In the part of Europe that was under Soviet Union's control, the Second Reform was a challenge to totalitarian regimes; it undermined totalitarian censorship and disregarded the communist iron curtain. Its productions were manifestations of freedom. In the field of performance's creation, the Second Reform brought out and accentuated the communality and processuality of theatre art. In the field of directing, the Second Reform decisively placed the director at the head of the team of creators preparing and executing a theatrical performance. In the field of acting, the Second Reform introduced "acting of being" in place of "acting of character." In the aspect of space, the Second Reform sought out to integrate the playing area and the observation area of the show; its lasting achievement became a theatre with variable space, "the black box." In the field of literature, the Second Reform questioned the underlying function of drama in the theatre, practiced "writing on stage" as well as "creating" the text of the show by the actors themselves, and "adapting" existing dramas by the director. The author of this article witnessed, chronicled and participated in the Second Theater Reform. He created productions in its spirit and wrote about it.

Keywords: Second Theater Reform, The Great (The First) Theater Reform, Theatre of the Communion, Theatre of the New Ritual, acting, directing, playwriting, theatre space

Wprowadzenie

Nadawanie imion identyfikuje ludzi, a także wszelkie inne istoty. Nadawanie nazw zjawiskom, procesom historycznym czy chemicznym pozwala wyróżnić, wyodrębnić je z ich kontekstu, jest niezbędnym krokiem do ich badania.

Ponieważ będę mówił o teatrze, więc „zjawiskami” owymi będą teatry, widowiska, artyści teatru, a także ich pisma. Będę mówił o Drugiej Reformie Teatru, ale tej drugiej reformy nie byłoby bez pierwszej, bez Wielkiej Reformy Teatru. Uporajmy się najpierw z tymi nazwami.

Od początku teatralnych ruchów reformatorskich, które rozpoczęły się w już w latach osiemdziesiątych XIX wieku, a nawet wcześniej, mówiono o reformach właśnie, o nowym teatrze; twórców, którzy te prace prowadzili nazywano reformatorami, a ich prace – reformowaniem teatru. Nazwa „Wielka Reforma Teatru” zaczęła być używana przez analogię z „Wielką Wojną” lub z „Wielką Wojną Światową”, jak zwana była wojna lat 1914–1918. Gdy w roku 1939 wybuchła i stopniowo rozszerzała się na cały świat następna wielka wojna, uzyskała ona nazwę: „druga wojna światowa”. A wtedy ta poprzednia, „Wielka Wojna” zaczęła być nazywana „pierwszą wojną światową”.

Po drugiej wojnie światowej, gdy po paru latach nastąpiła, acz chwiejna, pewna stabilizacja określająca również kulturę i sztukę, w Polsce po jeszcze wtedy niezakończonym okresie narzuconego tzw. realizmu socjalistycznego – zaczęły się pojawiać dążenia do odnowy teatru. W podobnym czasie w Ameryce rodził się ruch eksperymentalnych teatrów Off-Broadway. W rezultacie te działania objęły wiele krajów. Obejmowały nowe metody pracy; przedstawienia opierały się na nowym aktorstwie, były grane w nowej przestrzeni – w teatrach z przestrzenią zmienną; pojawiały się książki i inne wypowiedzi twórców teatru, artykułujące nowe idee. Niektórzy ludzie teatru gromadzili wokół siebie zespoły wiernych współpracowników, jak też rozrastające się grupy widzów. Narodził się cały ruch odnowy teatru. Narastała świadomość, że jest to kolejna, już druga w XX wieku, reforma teatru. Potrzebne stało się jej nazwanie. W latach siedemdziesiątych zasugerowałem nazwanie jej Drugą Reformą – na zasadzie analogii do nazewnictwa dwóch wojen światowych, pierwszej i drugiej. Skoro Wielka Reforma była pierwszą taką reformą teatru w XX wieku, zatem nowa reforma mogła być nazwana Drugą Reformą Teatru (Braun 1979).

Pierwsza, Wielka Reforma była ruchem wielowątkowym, ale zarazem stała się głównym nurtem teatru kultury Zachodu w szeroko rozlanej rzece teatru tradycyjnego (odwołującego się zresztą do różnych tradycji), teatru komercyjnego, bulwarowego, rozrywkowego. Reforma przenosiła bowiem widowiska w rejony sztuki, posługiwała się poezją, sięgała ku głębokim, filozoficznym i religijnym sferom ludzkiej egzystencji.

Wzięli w niej udział artyści wielu krajów, którzy wysuwali najróżniejsze programy i posługiwali się różnymi stylistykami. Byli to myśliciele, reżyserzy, dramatopisarze, aktorzy, scenografowie, a nawet architekci. Tworzyli oni wielką,

nieformalną, jednak połączoną niezliczonymi więzami wspólnotę, co wyrażało się w obiegu informacji, książek i projektów, nawiązywaniu osobistych kontaktów, podejmowaniu wspólnych prac. Niektóre przedstawienia grane były w objazdach ich krajów oraz za granicą. Reforma uznała teatr za sztukę, widowisko za dzieło sztuki, a reżysera za autora tego dzieła, „artystę teatru”. Jej najbardziej charakterystycznym owocem był teatr inscenizacji – widowisko wykorzystujące polifonicznie różnorodne środki wyrazowe.

Lata dwudzieste i trzydzieste XX wieku były w całej Europie czasem rozkwitu Wielkiej Reformy Teatru, ale zakończyła się ona gwałtownie. W Niemczech Hitlera została zakazana, wraz z całą awangardową sztuką, w połowie lat trzydziestych. Jej czołowi twórcy, Max Reinhardt, Erwin Piscator, Bertolt Brecht i inni, musieli ratować się ucieczką za granicę. W tym samym czasie w Rosji sowieckiej zadekretowany odgórnie „realizm socjalistyczny” zniszczył wszelkie inne sposoby uprawiania teatru. Praktycznym i symbolicznym wyrazem śmierci Reformy w Związku Sowieckim było zamknięcie teatru Wsiewołoda Meyerholda (1938), uwięzienie tego wybitnego reżysera (1939), a następnie zamordowanie go w 1940 roku. W Czechosłowacji i w Polsce Wielką Reformę przecięła wojna. We Francji i Włoszech Reforma dogorywała w czasie wojny, w latach czterdziestych.

Tak więc ramy czasowe Wielkiej Reformy są ścisłe. Od końca lat osiemdziesiątych XIX wieku do początku lat czterdziestych wieku XX. Około pół wieku.

Ziarna Drugiej Reformy zasiane w czasie Pierwszej Reformy

W iście proroczej wizji spisanej w 1920 roku Adolphe Appia zobaczył teatr Drugiej Reformy. Pisał:

Zaczynamy odczuwać coraz bardziej nagłą potrzebę jednoczenia się z innymi. Ale gdzie mamy się spotkać? Na łonie natury czy w przestrzeni nieprzeznaczonej do takiego lub innego użytku? W przestrzeni, której stworzenie będzie motywowane potrzebą zapewnienia nam miejsca spotkania, tak jak w katedrach przeszłości... Ach, wymyka mi się ta nazwa... Nie mogę jej wyartykułować... Ależ tak! To jest katedra przyszłości¹. Jej właśnie potrzebujemy, aby złożyć sobie nawzajem ślubowanie. Odmówmy więc tułania się po miejscach, gdzie nakazuje się nam być tylko widzami, których struktura nas ubezwłasnowolnia. Szukajmy miejsca, gdzie nasza właśnie stworzona wspólnota może w pełni rozkwitnąć – miejsca elastycznego, pozwalającego na realizację naszego pragnienia życia pełnym Życiem (Appia 1962: 78, tłum. własne).

¹ Appia odwołuje się tutaj do faktu, że od średniowiecza aż do wieku XVIII kościoły katedralne poza funkcjami religijnymi służyły również jako miejsce publicznych zgromadzeń. W początkowym okresie historii teatru średniowiecznego w ich wnętrzu grano również przedstawienia.

W tej wizji zawarte są dwa podstawowe elementy teatru, który miał się wyłonić i zmaterializować trzydzieści lat później. Pierwszym z nich jest tworzenie teatru jako wspólnotowego, międzyludzkiego procesu. Drugim – tworzenie teatru w przestrzeni elastycznej, otwartej, umożliwiającej nieskrępowaną ekspresję twórczej wspólnoty.

Te dwa elementy stały się fundamentami Drugiej Reformy Teatru. Jednakże już w czasie Pierwszej Reformy pojawiały się one nie tylko jako wizje i przeczucia; na ich podstawie tworzone twórcze grupy i przedstawienia. Wspólnotowe uprawianie teatru stało się zasadą pracy zwłaszcza dwóch artystów i prowadzonych przez nich zespołów. Byli to Jacques Copeau we Francji i Juliusz Osterwa w Polsce.

Copeau stworzył w Paryżu w 1913 roku Théâtre du Vieux-Colombier („Stary Gołębnik” – z gołębnika wylatuje stado – na wspólny lot...). Prowadził go w Paryżu, potem w Nowym Jorku, potem znów w Paryżu, a wreszcie jako teatr objazdowy. Pracował cały czas metodami wspólnotowymi, integrując próby i przedstawienia z życiem swego zespołu i włączając w te prace widzów (Copeau 1972).

Osterwa stworzył w 1919 roku zespół Reduta, początkowo jako studio przy warszawskim Teatrze Narodowym², a potem samodzielny teatr prowadzący także szkołę aktorską. Reduta działała w Warszawie, Wilnie, w objazdach całego kraju i ponownie w Warszawie. Jej zespół – złożony z aktorów i adeptów – funkcjonował cały czas jako wspólnota (Braun 1996).

Podobne zasady uprawiania teatru przyjęła grupa aktorów, reżyserów i dramaturgów amerykańskich, tworząc Group Theatre w 1931 roku (Braun 2005). Były to oazy teatru wspólnotowego, które otaczały ogromne obszary teatru zarówno artystycznego spod znaku Wielkiej Reformy, jak i teatru komercyjnego, bulwarowego, rozrywkowego.

Nowa przestrzeń teatralna pojawiała się w tamtym czasie w kreślonych przez wizjonerów planach oraz w bardzo nielicznych realizacjach praktycznych. Teatr kultury Zachodu posługiwał się już od XVII wieku sceną pudełkową, wynalezioną w późnym włoskim renesansie, w baroku wprowadzoną w całej Europie, a w XVIII wieku przejętą również na kontynencie amerykańskim. Jednakże już od końca XIX wieku pojawiały się projekty modyfikacji sceny pudełkowej – jak Reform Theater Andreasa Streita (1887) i Theaterprojekt 4000 Adolfa Loosa (1898). Cała seria pomysłów-projektów nowej przestrzeni teatralnej powstała w niemieckim Bauhausie (1919-1933). Jednym z nich był Teatr Totalny Erwina Piscatora i Waltera Gropiusa (1926), który przewidywał otwarty, arenowy teren gry z jednej strony złączony w dużą scenę, otoczony z trzech stron przez widownię i ekrany do projekcji. Projekty nowych teatrów powstawały w Związku Sowieckim – i żaden

² Był to faktycznie Teatr Narodowy, ale zaborca rosyjski zakazał tej nazwy i teatr ten od lat trzydziestych XIX wieku nosił nazwę Teatr Rozmaitości. Nazwa Teatr Narodowy została przywrócona w 1924 roku.

z nich nie został zrealizowany. Jedynie reżyser Michaił Ochłopkow kilkakrotnie przerabiał swój moskiewski Teatr Realistyczny, aranżując tereny gry i tereny obserwacji w różnych punktach tradycyjnej sali teatralnej (1931–1934). Liczne projekty nowej przestrzeni powstały w Polsce, m.in. scenograf Andrzej Pronaszko, współpracując z architektem Szymonem Syrkusem zaproponował Teatr Symultaniczny (1928) z terenem gry na ruchomym pierścieniu obracającym się wokół widowni, a wraz z architektem Stefanem Bryłą Teatr Ruchomy, z terenem gry otoczonym ruchomym pierścieniem widowni (1935). W 1933 roku powstał w Polsce pierwszy teatr z przestrzenią zmienną – było to Studio Teatralne im. Stefana Żeromskiego, urządzone w zaadaptowanej kotłowni na Żoliborzu w Warszawie, gdzie aranżowano przestrzeń w różny sposób do kolejnych przedstawień (1933) (Braun 1982: 137–138). Teatr Roboczy z przestrzenią całkowicie zmienną zaprojektowali w Pradze reżyser Emil Burian i architekt Miroslav Kouřil (1937).

Wielokrotnie dochodziło nie tylko do projektowania, ale i do tworzenia widowisk w przestrzeni zrywającej ze sceną pudełkową. Istnieje długa lista takich realizacji. Jej kamieniami milowymi są: „scena reliefowa” Künstler Theatre w Monachium Georga Fuchsa (1908); Maxa Reinhardta adaptacja wielkiego cyrku berlińskiego na teatr (1910); przedstawienia plenerowe tworzone przez tegoż Reinhardta, Appię, Copeau i wielu innych. W Polsce najpierw Teofil Trzcziński zagrał *Odprawę posłów greckich* Jana Kochanowskiego na dziedzińcu Wawelu (1924), a następnie Juliusz Osterwa wystawił na dziedzińcu Uniwersytetu Stefana Batorego w Wilnie *Księcia Niezłomnego* Juliusza Słowackiego (1926); grał potem to przedstawienie kilkadziesiąt razy w plenerze, objeżdżając całą Polskę.

Tak więc już w czasie Wielkiej (Pierwszej) Reformy Teatru zasiane zostały ziarna, które miały owocować w pracach Drugiej Reformy: teatr wspólnotowy i nowa przestrzeń teatralna. Trzecim takim ziarnem było nowe podejście do teatralnej literatury. Po pierwsze, zapoczątkował i zapowiedział „dramat absurdu” Stanisław Ignacy Witkiewicz, niejako sankcjonując pozbawienie dramatycznej akcji jej zdarzeniowej logiki i realistycznej struktury, a sceniczne postaci odzierając z motywacji psychologicznych. Po drugie, teatr zaczął sięgać po teksty pierwotnie niedramatyczne, nieprzeznaczone na scenę, i albo je cytować – jak w przedstawieniach symbolistów francuskich, albo dokonywać adaptacji poematów czy powieści, lub także, jak w przedstawieniach kabaretowych, wykorzystywać tylko fragmenty, strzępy jakiegoś dramatu.

Szczególnie rozwinęła się w tamtym czasie praktyka adaptowania na scenę powieści. Adaptacje pisali sami dla siebie reżyserzy lub ukierunkowywali ich pisanie przez zaangażowanych do tego literatów. Powstało wiele doskonałych adaptacji, jak Copeau *Bracia Karamazow* według Fiodora Dostojewskiego (1911), Leona Schillera *Dzieje grzechu* według Stefana Żeromskiego (1926), Erwina Piscatora *Przygody dzielnego wojaka Szwejka* według Jaroslava Haška (1928) i wiele innych. I choć Wielka Reforma często posługiwała się nadal wielką, klasyczną dramaturgią

z różnych okresów jej historii, a także wystawiała sztuki współczesne, to jednak ogólną tendencją było całkowite podporządkowanie literatury dramatycznej teatrowi, widowisku, a w konsekwencji zdegradowanie roli literatury w teatrze.

Druga Reforma Teatru

Druga wojna światowa była katastrofą dla świata, dla kultury Zachodu, w tym dla teatru. Zatrzymała Wielką Reformę w całej Europie.

Polski teatr, wraz z całym publicznym życiem kulturalnym i artystycznym oraz szkolnictwem (powyżej czwartej klasy), został zakazany przez Niemców okupujących część, a potem całość kraju. Okupanci sowieccy w czasie swego panowania poddali polski teatr i całe życie Polaków wyniszczającej cenzurze i sowietyzacji. Ludzie teatru byli zsyłani do niemieckich obozów koncentracyjnych, jak czołowy reżyser Leon Schiller czy wielki aktor Stefan Jaracz, oraz do sowieckich gułagów, jak reżyser Waław Radulski czy aktorka Jadwiga Domańska. Liczni zginęli w walkach. Teatr działał w kraju tylko w ukryciu, podziemnie, a jawnie jedynie poza granicami, przy polskich wojskach i w skupiskach emigracji.

W Wielkiej Brytanii z powodu nasilających się bombardowań w lecie 1940 roku zespoły londyńskich teatrów zostały rozesłane na prowincję. W okupowanej i kontrolowanej przez Niemców Francji teatry, acz poddane cenzurze, jednak dawały przedstawienia. Właśnie wtedy Jean-Louis Barrault wyreżyserował w Paryżu arcydzieło teatru inscenizacji stworzone w duchu Wielkiej Reformy: *Atlasowy trzewiczek* Paula Claudela (1943) – ostatni bodaj taki gorący, ogromny płomień tamtej Reformy. We Włoszech w czasie wojny teatr najpierw oszalał – futuryści wychwalali faszyzm, wojnę, bombardowania – a potem na jakiś czas zamilkł.

Po drugiej wojnie światowej artyści wszędzie zadawali sobie pytanie, czy po rzeziach, po masowych mordach, po obozach zagłady i po bombie atomowej, w sytuacji zniewolenia wielu narodów teatr jest w ogóle możliwy. Jedyne, co początkowo potrafili zrobić, to czerpać ze stylów i sposobów tworzenia teatru sprzed wojny. Tak jednak nie można było wyrazić nowego czasu ani nawiązać kontaktu z nową widownią – tą, która wychynęła ze straszliwych doświadczeń wojennych. Minęło sporo czasu, zanim zabrała głos nowa awangarda, która najpierw przybrała formę dramatu i teatru absurdu – intelektualnego sprzeciwu wobec tego, co się stało. Potem dopiero różnorodne poszukiwania zaczęły owocować pierwszymi nieśmiałościami i nieporadnymi przedstawieniami. Zaczęła się wyłaniać Druga Reforma Teatru, która miała stać się najważniejszym prądem w ogromnej rzece życia teatralnego kultury Zachodu w drugiej połowie XX wieku.

Nie miejsce tu, by opisać szeroki i skomplikowany kontekst historii Drugiej Reformy – kontekst duchowy, kulturowy, cywilizacyjny, artystyczny i polityczny.

Trzeba mieć jednak jego świadomość i odwoływać się do niego, badając poszczególne aspekty Drugiej Reformy³.

Podobnie jak Pierwsza Reforma, Druga Reforma była reformatorskim ruchem młodego, awangardowego, zbuntowanego, eksperymentalnego i poszukującego teatru. Ruch ten narastał w latach pięćdziesiątych XX wieku. Osiągnął ogromną ekspresję w latach sześćdziesiątych. Dojrzał w latach siedemdziesiątych. Jego zdobycze były wykorzystywane w latach osiemdziesiątych. Potem, jak każdy taki ruch reformatorski, z jednej strony upowszechniał się i obejmował coraz szersze obszary, a z drugiej, wykrzywił się, stawał się swoją własną karykaturą i zaprzeczeniem. Do niektórych obszarów teatru Zachodu w ogóle nie dotarł. Nie przyjęły go tradycyjne teatry Wschodu, których siła i atrakcyjność oparta jest na niezmienności stylów, form i środków wyrazowych (Braun 2022).

Druga Reforma zaczęła się w podobnym czasie około połowy lat pięćdziesiątych XX wieku w Polsce, w obrębie teatrów studenckich i dołączających do nich teatrów alternatywnych, oraz w Stanach Zjednoczonych, gdzie jej łóżyskiem był Off-Broadway, a potem także Off-Off-Broadway w Nowym Jorku, obejmujący szybko wiele ośrodków teatralnych w całym kraju (Jotterand 1976). W krótkim czasie ruch ten rozprzestrzenił się na wiele innych krajów.

Pierwsza faza Drugiej Reformy to był czas Teatru Wspólnoty. Czas formowania się i pracy wspólnot – i małych, i licznych. Małych – złożonych z członków jednej rodziny czy kręgu przyjaciół, jak Teatr na Tarczyńskiej Mirona Białoszewskiego (Białoszewski 2015), Teatr 13 Rzędów Jerzego Grotowskiego w Polsce; Bread and Puppet Theatre Petera Schumanna (w pierwszej fazie działania) w USA; zespół młodych ludzi odrzuconych przez teatr oficjalny w Danii, którzy stworzyli Odin Teatret pod przewodnictwem Eugenia Barby; potem dołączyły Gardzienice Włodzimierza Staniewskiego (Taranienko 1997; Kornaś 2013). Do licznych zespołów należały amerykański Living Theatre Juliana Becka i Judith Maliny czy San Francisco Mime Troupe Ronnie Davisa, a w Polsce Teatr STU Krzysztofa Jasińskiego⁴.

³ Przypomnijmy tylko, w największym skrócie, że w tamtym czasie odbył się Sobór Watykański II, który zapoczątkował proces kruszenia się Kościoła katolickiego. Dokonała się „rewolucja” obyczajowa lat sześćdziesiątych. Człowiek odbył spacer po Księżycu. Pojawiły się komputery, by już niebawem stać się absolutnie niezbędne we wszelkich dziedzinach życia. Sztukę zaatakowała dekonstrukcja. Po modernizmie przyszedł postmodernizm. Wojna w Wietnamie zebrała tysiące ofiar, odcisnęła swe piętno na co najmniej dwóch pokoleniach Amerykanów i ustaliła nowy porządek geopolityczny na dużych obszarach globu. Wybór Karola Wojtyły na Stolicę Piotrową natchnął Polaków nową energią dążenia do wolności i zaowocował Solidarnością. Stan wojenny narzucony przez komunistów Polsce stał się ich ostatnim, pyrrusowym zwycięstwem, po którym komunizm upadł w Polsce i we wszystkich krajach satelitach Moskwy. Choć był latami – i jest aż do dziś – uparcie reanimowany przez jego pogrobowców.

⁴ Niektóre pozostałe, ważniejsze, polskie teatry alternatywne: Akademia Ruchu (Warszawa), Bim-Bom (Gdańsk), Teatr Gong 2 (Lublin), Teatr Kalambur (Wrocław), Studencki Teatr Satyryków (Warszawa), Teatr nie Teraz (Tarnów), Teatr Ósmego Dnia (Poznań), Teatr 77 (Łódź) – i bardzo liczne inne.

Wszystkie te grupy charakteryzował sprzeciw wobec teatru oficjalnego (jakkolwiek by nie był – komercyjny czy dotowany), anarchia moralna i polityczna, poszukiwanie nowych środków wyrazowych, z reguły poprzez improwizację w czasie prób, a także podczas widowisk, w tym drugim wypadku często z fizycznym udziałem widzów. Właśnie uruchamianie fizycznej aktywności widzów – obok intelektualnej i emocjonalnej, stało się jedną z charakterystycznych technik tej fazy Drugiej Reformy. Służyła tej aktywności w specjalny sposób kształtowana przestrzeń widowisk, wprowadzanie w struktury widowisk pochodów, bezpośrednie interakcje pomiędzy aktorami a widzami.

Wspólnotowość cechowała zarówno struktury widowisk, jak też styl życia ludzi teatru. Powstawały – całkowicie nieformalne, a jednak silnie zintegrowane – i krajowe, i międzynarodowe, wspólnoty ludzi, którzy poszukiwali nowego teatru. Sprzyjały im międzynarodowe festiwale, z najbardziej znanymi – w Polsce we Wrocławiu i w Poznaniu, a tam Festiwal Malta; we Francji w Nancy i w Avignonie, gdzie obok przywożonej z Paryża klasyki pojawiało się coraz więcej teatrzyków awangardowych; w Wielkiej Brytanii w Edinburgh i Glasgow, oraz liczne inne. Bliskie sobie i zaprzyjaźnione zespoły odwiedzały się nawzajem. Przedstawieniom towarzyszyły spotkania z twórcami.

Szczególnym wydarzeniem był Uniwersytet Poszukiwań zorganizowany w 1975 roku we Wrocławiu przez Jerzego Grotowskiego w ramach światowego Festiwalu Teatru Narodów w Polsce. W jego programie znalazły się przedstawienia, warsztaty oraz spotkania z twórcami, byli wśród nich: Jean-Louis Barrault, Peter Brook, Eugenio Barba, Joseph Chaikin, André Gregory, Jerzy Grotowski, Luca Ronconi.

Właściwie wszystkie znaczące teatry wspólnotowej fazy Drugiej Reformy nie tylko same były wspólnotami, ale obrastały w ogromne nieraz „diaspory”. W czasie tournée Living Theatre po Europie, potem po Ameryce i znów po Europie w latach 1965–1970, od miasta do miasta wraz z kilkudziesięciosobowym zespołem aktorów podróżowała dochodząca czasem do kilkuset osób grupa jego wyznawców.

Podczas gdy wspólnoty działały dalej, stopniowo jednak wyczerpując swoje energie, pojawił się w ramach Drugiej Reformy nurt Nowego Rytuału.

Przedstawienia twórców tego nurtu miały struktury ścisłe, poddane surowym rygorom selekcji środków wyrazowych. Ten rozdział historii Drugiej Reformy najbardziej wyrazistym pismem zapisali Tadeusz Kantor (w drugiej fazie swojej twórczości) (Kantor 2005a, b, c; Chrobak, Michalik 2010), Józef Szajna (Tomczyk-Watrak 1985) i Leszek Mądzik (Chudy 1990; Kopel-Szulc, Szulc 1991) w Polsce, a Robert Wilson (w drugiej fazie twórczości) (Holmberg 2005) i Richard Foreman w Stanach Zjednoczonych. Odgradzali oni ponownie widowisko od widzów. Chętnie posługiwali się maszyną, skomplikowanym oświetleniem, muzyką mechaniczną.

Druga Reforma szybko objęła cały młody teatr kultury Zachodu oraz co odważniejsze zespoły krajów bloku sowieckiego, na czele z Polską i Węgrami. Jej postawy i środki wyrazowe zaczęły być z wolna adaptowane w teatrach repertuarowych.

Zawędrowała do Ameryki Południowej i Australii. Została przyjęta i osiągnęła ogromną intensywność w teatrze alternatywnym w Japonii. W sumie zapisała osobny rozdział w historii teatru. Jej skutki – pozytywne i negatywne – odczuwamy i obserwujemy do dziś. Do dziś zbieramy jej owoce – i te życiodajne, i te zatrute.

Na całym Zachodzie, w Australii, w Japonii Druga Reforma była wyzwaniem i alternatywą dla teatru komercyjnego, popularnego, tradycyjnego, który ją jednak stopniowo oswajał i wykorzystywał. Ten proces najwyraźniej, wręcz symbolicznie, opowiada historia „kultowego” *Hair*⁵. Powstało ono jako przedstawienie Off-Broadway wystawione w jednej z niewielkich sal Public Theatre w Nowym Jorku w 1967 roku i grane było przez sześć tygodni. Już w rok później przeniesiono je na Broadway do Biltmore Theatre i grano je tam 1750 razy przez cztery lata. Następnie przedstawienie obeszło wiele scen amerykańskich i wystawiane było na całym świecie. W 1979 roku Miloš Forman wyreżyserował oparty na *Hair* wielki hollywoodzki film.

W tej części Europy, która była pod kontrolą Związku Sowieckiego, w krajach „realnego socjalizmu”, „demokracji ludowej”, a ogólnie w systemach totalitarnych, Druga Reforma była czymś znacznie więcej niż na Zachodzie – była wyzwaniem dla reżimów, podważała totalitarną cenzurę, kruszyła komunistyczną żelazną kurtynę. Jej przedstawienia były manifestacjami wolności, wolność przybliżały. Ten właśnie aspekt Drugiej Reformy w Polsce, z perspektywy lat wydaje się bodaj najważniejszy i najcenniejszy: żar wolności, emanujący z wielu przedstawień – żar wolności w dziedzinie tworzenia, transmitowany w dziedzinę polityki.

W Polsce Druga Reforma Teatru miała istotnie bardzo wyraźny aspekt polityczny – wprowadzając improwizację, a więc z założenia element wymykający się cenzurze, stawiając na bezpośrednią interakcję aktorów z widzami, budując wspólnotowe grupy – poza strukturami istniejących a kontrolowanych organizacji czy instytucji. W ten specyficzny sposób Druga Reforma nawiązywała – często nawet tego nieświadoma – do dawnej i mocnej polskiej tradycji – uprawiania teatru jako służby narodowej. A była to tradycja, której kamieniami milowymi były *Odprawa posłów greckich* Jana Kochanowskiego; teatr szkolny pijarów i jezuitów; Teatr Narodowy Bogusławskiego i następnie całokształt życia teatralnego pod zaborami, kiedy to przedstawienia grane po polsku, w kontekście powszechnej rusyfikacji bądź germanizacji⁶ były aktem niezgody na panowanie obcych. Teatrem narodowej służby był teatr tajny czasu drugiej wojny światowej w kraju oraz teatr na emigracji, a w tym teatr żołnierski. Tu trzeba od razu dodać, że praktykowany w Polsce ponownie teatr tajny w okresie stanu wojennego występujący w dwóch odmianach:

⁵ *Hair*, tekst Gerome Ragni, James Rado, muzyka Galt MacDermont. Premiera w Public Theatre, Nowy York 1967.

⁶ W XIX wieku teatr w Polsce pod zaborami pozostał jedyną instytucją świecką, publiczną posługującą się językiem polskim. Drugą taką instytucją był Kościół katolicki, który obok łaciny używał polszczyzny. W administracji, sądownictwie, oświacie i in. obowiązywały języki zaborców.

teatru kościelnego i teatru domowego, nawiązał do tradycji teatru tajnego drugiej wojny światowej, a w konsekwencji do jego dawnych źródeł. Stał się specyficzną, polską odmianą teatru Drugiej Reformy.

Ogólnie, nawiązując do Pierwszej Reformy, która wydzwigniła teatr z poziomu bulwarowej rozrywki i nadała mu status sztuki, Druga Reforma pragnęła traktować teatr jako sztukę wielką i tajemniczą, a zarazem głęboko ludzką. Stworzyła wiele porywających, wspaniałych widowisk i ujawniła nowe energie w teatrze. Jednak po trzech dekadach walki o nowy teatr albo uległa naciskowi kultury masowej i komercyjnej, albo po prostu poddała się, pozwoliła teatr zdegradować, przejąć przez przemysł rozrywkowy i teatr „tradycyjny”. Przy czym jednak jej zdobycze, w tym środki wyrazowe, były coraz szerzej absorbowane.

Tak jak w wypadku Pierwszej Reformy, ogromne obszary teatru popularnego i komercyjnego, a także akademickiego i amatorskiego kultury zachodniej pozostały poza działaniem Drugiej Reformy.

Warsztat Drugiej Reformy Teatru

Druga Reforma stopniowo materializowała marzenia i postulaty Pierwszej Reformy, takie jak traktowanie teatru jako „katedry” (zarówno w sensie sakralnym, jak i społecznym), co było marzeniem Adolphe’a Appii; jak tworzenie teatru wspólnotowego, który wyłaniał się zwłaszcza w pracach Jacques’a Copeau i Juliusza Osterwy; jak dążenie do powoływania teatru działającego bezpośrednio i wręcz boleśnie, co postulował Antonin Artaud.

W dziedzinie tworzenia widowiska Druga Reforma wydobywała i akcentowała wspólnotowość i procesualność sztuki teatru. Spełniając zarówno świadomie, jak i instynktownie postulaty Appii, wprowadziła praktykę współtworzenia przedstawienia przez artystów różnych dziedzin teatru oraz innych sztuk – w czasie prób, a następnie współuczestnictwo aktorów i widzów – w trakcie widowisk. Posługiwała się, na modłę mniej więcej współczesnego jej postmodernizmu, bardzo różnorodnymi środkami wyrazu. Stawiając na aktywność widza – koniecznie intelektualną i emocjonalną, a często też fizyczną – Druga Reforma przekształcała go w uczestnika. Zaakcentowanie bezpośredniego, silnego związku aktorów z widzami, dowartościowanie widza, umożliwienie mu współtworzenia prowadziło do wytwarzania się w czasie przedstawień porywającej i przenikającej wspólnotowości.

W dziedzinie reżyserii Druga Reforma w zdecydowany i nieodwołalny sposób postawiła reżysera na czele zespołu twórców przygotowujących i realizujących przedstawienie teatralne. Nie był on jednak dyktatorem jak w Pierwszej Reformie, ale uznawanym przez swój zespół przywódcą, przewodnikiem, wodzem, „guru”. Bywał ojcem duchowym swej grupy i bywał też jej deprawatorem.

W dziedzinie aktorstwa Druga Reforma porzucała (bo całkowicie porzucić nie mogła) stare „aktorstwo postaci” – postaci wpisanej w dramat. Postawiła na „aktorstwo bycia”, wprowadzając je w miejsce „aktorstwa postaci”. „Aktorstwo bycia” konfrontowało widzów z człowiekiem, takim, jaki jest, występującym bez przyłbicy postaci. Było to aktorstwo osoby ludzkiej w jej niepowtarzalnej duchowości i cielesności. Akcentowało własną, osobistą, prywatną, intymną, nieskrywaną za sceniczną postacią obecność aktora w teatralnym akcie i jego osobistą odpowiedzialność za wszelkie czyny, których publicznie dokonuje, i słowa, które wypowiada. Z tego wynikała konieczność osobistego, a nie tylko warsztatowego doskonalenia się aktora. W Pierwszej Reformie wołał o nią już Konstantin Stanisławski, postulował ją Coepeau, w centrum teatralnej pracy postawił ją pod koniec życia Osterwa. Ale dopiero w Drugiej Reformie ten aspekt aktorstwa stał się rdzeniem twórczości wielu grup, promieniował z ich przedstawień.

„Aktorstwo bycia” było uprawiane przez liczne zespoły Drugiej Reformy, które dochodziły do niego w wyniku metodycznych badań i ciężkiego, systematycznego treningu – jak w Teatrze Laboratorium Jerzego Grotowskiego, w Odin Teatret Eugenia Barby i w Gardzienicach Włodzimierza Staniewskiego. Inne grupy także posługiwały się „aktorstwem bycia”, ale dążyły do niego nieraz na skrót, rezygnując z techniki i stawiając na spontaniczność, co w konsekwencji owocowało pozostawianiem na poziomie prymitywnego amatorstwa. Najwyraźniej było to widać w przedstawieniach Living Theatre. Mówiono tam: „Nie graj – rzuć się”. W tych rejonach teatru złym owocem Drugiej Reformy stał się ekshibicjonizm aktorów, obliczone na szokowanie publiczności obnażanie swych ciał.

Teatralne „aktorstwo bycia” znalazło przy tym sojusznika w sztuce filmowej, w której gwiazdy ekranu, a także masy aktorskich wyrobników, zwłaszcza występujących w serialach telewizyjnych, pozostawały przed kamerą po prostu sobą, niezależnie od granych postaci. Zyskiwało to poklask i skupiało na nich zainteresowanie masowej publiczności. Filmowe i telewizyjne „aktorstwo bycia” stanowiło jednak jedynie popularne i ułatwione wydanie tego, co w trudzie i pocie wypracowywały niektóre – wymienione przed chwilą – zespoły teatralne.

W dziedzinie przestrzeni Druga Reforma wniosła bardzo wiele nowego w sposoby korzystania z przestrzeni i architektury teatralnej. Dążyła do integracji terenu gry i terenu obserwacji widowiska. Przestrzeń konfrontacji przekształcana była w przestrzeń spotkania. Odwracała lub artykułowała na nowo relacje aktorów i widzów w przestrzeni. Z niepowstrzymaną swobodą wykorzystywała dla widowisk przeróżne przestrzenie pierwotnie nieteatralne. Jej trwałym osiągnięciem stał się teatr z przestrzenią zmienną.

Mimo że teatr barokowy ze sceną pudełkową pozostał najczęściej używaną strukturą architektury teatralnej w kulturze Zachodu, to jednak upowszechniło się przerabianie tego typu teatrów tak, aby stawały się bardziej elastyczne: z reguły okno sceny było regulowane, scena – demistyfikowana, oświetlenie – stale bogaczone

i komplikowane, podobnie jak systemy dźwiękowe; tak też budowano nowe teatry ze sceną pudełkową.

Druga Reforma starała się posługiwać przestrzenią wspólną. Budowano coraz więcej sal z przestrzenią zmienną. Z reguły wznoszono je jako drugą, obok sceny pudełkowej, przestrzeń danego teatru, najczęściej na kampusach uniwersyteckich. W Stanach Zjednoczonych praktycznie nie ma akademickiego ośrodka teatralnego, który by nie posiadał teatru z przestrzenią zmienną. Podobnie jest na uniwersytetach w Wielkiej Brytanii i Australii. W Europie kontynentalnej nowych rozwiązań, przewidujących i umożliwiających zmienność przestrzeni, najwięcej jest w Niemczech, ale istnieją także w innych krajach. Teatr z przestrzenią zmienną okazał się jednym z ważniejszych owoców Drugiej Reformy.

W dziedzinie literatury Druga Reforma dokonała prawdziwych spustoszeń w sferze egzystencji i funkcjonowania słowa, tekstu, literatury w teatrze. Już niektórzy twórcy Pierwszej Reformy wydali walkę „Panu Słowu” – *Sire le Mot* – mówił o nim ironicznie Gaston Baty. Jednak Pierwsza Reforma często posługiwała się wielką, klasyczną dramaturgią, z różnych okresów jej historii i popierała współczesną dramaturgię. Natomiast w Drugiej Reformie, jeśli brano na warsztat klasyczne dramaty, to z reguły całkowicie odrzucano ich pierwotny sens, posłanie, a także przewidziane przez autora środki wyrazowe. Najwyraźniejszymi, a przy tym dokładnie opisanymi przykładami tego typu zabiegów, były prace Jerzego Grotowskiego: *Dziady* Mickiewicza jako obrzęd wspólnotowy z udziałem (często narzucanym siłą) widzów, *Kordian* Słowackiego w szpitalu dla obłąkanych, *Akropolis* Wyspiańskiego w obozie koncentracyjnym. Z dramaturgii współczesnej Druga Reforma chętnie sięgała po dramaty nurtu absurdu, do którego należeli – jego prekursor Witkacy tworzący w czasach Pierwszej Reformy, a w drugiej połowie XX wieku Samuel Beckett, Eugène Ionesco, Arthur Adamov oraz Sławomir Mrożek i Tadeusz Różewicz.

Praktykowano też „pisanie na scenie” – w czasie prób, a niekiedy i w czasie spektaklu. Ta metoda została sprowadzana często do karykatury dramatopisarstwa: tekst widowiska tworzony był przez samych aktorów w czasie prób. Nagminne stało się bezceremonialne „adaptowanie” istniejących dramatów przez reżysera, który brał z jakiejś sztuki jedynie strzępy, inkrustując je swoimi wstawkami, co w rezultacie dawało przedstawienia sprzeczne i z literą, i z duchem oryginałów.

Osobnym frontem walki ze słowem w teatrze i z jego twórcą, dramatopisarzem, stało się w Drugiej Reformie odwracanie intencji, sensu i znaczenia słowa, poprzez podmienianie płci lub rasy postaci. Druga Reforma przyznała sobie także prawo przetwarzania (recycling) starych tematów i opowieści. Ogólnie rzecz biorąc, przedstawienia oparte na adaptacjach tekstów dramatycznych i niedramatycznych istniejących wcześniej stały się płytką i jałową spuścizną Drugiej Reformy.

Od wieków związany z wielką literaturą, na niej fundowany i nią bogaty, teatr w okresie Drugiej Reformy, a zwłaszcza w jej okresie schyłkowym, stawał się albo niemową, albo szaleńcem wydającym niemające sensu dźwięki, albo też – w wielu

przedstawieniach – zanurzał się w rynsztoku, okazywał się zdolny do wypowiedzania się jedynie za pomocą wulgaryzmów i obscenów.

Epilogi Drugiej Reformy

Kiedy zakończyła się Druga Reforma? W przypadku zjawisk artystycznych mających charakter zbiorowego wysiłku twórczego, sumujących prace wielu artystów, trudno ustalić ścisłą datę.

Zakończenie Drugiej Reformy można łączyć ze śmiercią jej czołowych twórców: Julian Beck zmarł w 1985 roku, Tadeusz Kantor w roku 1990, a Jerzy Grotowski w 1999 roku. Można również za końcowe akordy jej wielkiej chóralnej kantaty uznać dwa wydarzenia, które, jak się wydaje, zwiastowały zarówno jej apogeum, jak i jej zmierzch.

Pierwszym z nich było stworzenie przez Tadeusza Kantora przedstawienia *Umarłej klasy* w 1975 roku. W swych poprzednich dziełach Kantor wykraczał daleko poza dotychczas uprawiany teatr, pozostawał jednak w jego obrębie. Także i *Umarła klasa* była widowiskiem. Była zarazem arcydziełem nurtu „nowego rytuału” Drugiej Reformy, jego najwyższym osiągnięciem. Choć miał i naśladowców, i epigonów, już nikt nigdy Kantorowi nie dorównał.

Drugim z nich było „Przedsięwzięcie Góra” (1977) Jerzego Grotowskiego. Poprzedzone inicjacją jego wyselekcjonowanych uczestników w „Nocnych czuwaniach” w sali Teatru Laboratorium we Wrocławiu, rozgrywane było w lasach pod Legnicą i na zamku w Godźcu. „Przedsięwzięcie Góra” było wyjściem z teatru, wyprowadzało teatr poza teatr. Nie mogło mieć kontynuacji w obrębie sztuki teatru.

Wygasanie płomienia Drugiej Reformy można było również obserwować, gdy awangardowy teatr Drugiej Reformy zaczął się wyrzekać swych motywacji politycznych i społecznych, a więc posługiwania się teatrem w walce o wolność polityczną w krajach rządzonych przez totalitarny komunizm, a w społeczeństwach postindustrialnych w walce o różnorodnie nacechowane równouprawnienie.

W Europie Środkowej, Wschodniej i Południowej stało się to wraz z wyzwoleniem się spod sowieckiego, totalitarnego dyktatu, co zapoczątkowała Polska w lecie 1989 roku (pierwsze wolne, acz tylko częściowo, wybory 4 czerwca 1989 roku). Na zachodzie Europy i w Stanach Zjednoczonych w tym samym mniej więcej czasie teatralna awangarda niejako skapitulowała przed oczekiwaniami masowej publiczności, włączając się do przemysłu rozrywkowego i oddając szeroko rozumianej i różnorodnie uprawianej rozrywce swoje środki wyrazowe i narzędzia. Same zaś zespoły nadające ton Drugiej Reformie albo przestały istnieć, albo wróciły, skąd wyszły – na margines życia teatralnego.

Ogólnie można zaryzykować przypuszczenie, że Druga Reforma Teatru kończyła się, gdy przestawało jej chodzić o wartości – duchowe, artystyczne, społeczne,

polityczne – a zaczęła się zadawać popularnością, poklaskiem i zyskiem. Procesy te stały się wyraźne w latach dziewięćdziesiątych. Tak więc samą Drugą Reformę można sytuować w okresie od lat pięćdziesiątych do końca XX wieku.

Bilans Drugiej Reformy

We wszystkich dziedzinach teatru Druga Reforma wypracowywała stopniowo nowe metody tworzenia teatru i nową estetykę teatralną. Rozumiała i uprawiała teatr nie jako istniejące samodzielnie dzieło sztuki (jak Pierwsza Reforma), ale jako dziejący się tu i teraz między ludźmi proces. Był to w praktyce nieraz proces uwarunkowany tylko społecznie lub politycznie, otwarty na mody obyczajowe czy intelektualne, niewrażliwy moralnie i aksjologicznie. W ideale jednak był to proces uwarunkowany artystycznie, nurt prowadzący na głębie pytań o ludzką egzystencję.

W tytule mojej, przywoływanej już tutaj książki *Druga reforma teatru?*, pisanej w drugiej połowie lat siedemdziesiątych XX wieku, a wydanej w roku 1975 widniał znak zapytania. W wydanej w 2022 roku jej nowej, znacznie rozszerzonej wersji pt. *Druga Reforma Teatru. Ludzie – idee – zdarzenia* ten znak zapytania nie był już potrzebny. Patrząc wstecz na historię teatru XX wieku, widać już jasno, że było to osobne, specjalne zjawisko. Tworzyli je ludzie teatru: reżyserzy, aktorzy, artyści plastycy, poeci, dramatopisarze z udziałem ogromnych rzesz widzów w wielu krajach – w teatrach, miejscach nieteatralnych, na festiwalach. Wypracowywali oni i głosili idee nadające temu ruchowi energię, formułujące jego programy, objaśniające jego cele i posłania – jak „Teatr Ubogi” i „Teatr Święta” Jerzego Grotowskiego, jak „Teatr Teraz!” Living Theatre, jak „Teatr Wspólnoty” piszącego te słowa.

O ile ludzie, którzy tworzyli Drugą Reformę już dobiegli do mety lub są blisko niej, a ich widowiska już bardzo dawno temu umarły – teatr, sztuka człowieka, jest bowiem tak samo śmiertelny jak on sam – o tyle jej idee pozostały. Można je nadal odczytywać w ich pismach i w tym, co pisano o ich pracach. Pozostawili po sobie książki: Jerzy Grotowski (2007, 2012), Tadeusz Kantor (2005a, b, c), Leszek Mądzik (Chudy 1990; Mądzik 1998, 2008; Kopel-Szulc, Szulc 1991), a także Eugenio Barba (1986), Peter Brook (1977, 1997, 2006), Richard Schechner (1973, 1985) i inni. Szczególnie ważnym badaczem teatru tamtego czasu był Zbigniew Osiński (1980, 1993, 1998, 2003), a jest nim nadal Juliusz Tyszka (2003, 2016).

Historia Drugiej Reformy to bardzo długi łańcuch ogromnej liczby przedstawień, a także teatralnych pochodów, spotkań, „czuwań teatralnych”, „warsztatów”, „zgrupowań” – jak nazywał interakcje swoich aktorów z widzami Staniewski. Odbywały się one w wielu krajach.

Warto przypominać wspaniałe, porywające widowiska tej Reformy, jak też rozważać jej błędy i szkody, jakie wyrządziła, po to, aby wyraźniej widzieć i rozumieć, co dzieje się z teatrem dzisiaj.

Bibliografia

Źródła

- Appia Adolophe (1962). *The Work of Living Art. A Theory of the Theatre*, ed., trans. Barnard Hewitt. Coral Gables: University of Miami Press.
- Barba Eugenio (1986). *Beyond the Floating Island*, trans. Judy Barba, with a postscript by Ferdinando Taviani. New York: PAJ Publications.
- Białoszewski Miron (2015). *Teatr osobny 1955–1963*, autorem i współautorem niektórych tekstów w tomie jest Ludwik Hering, oprac. Marianna Sokołowska. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Brook Peter (1977). *Pusta przestrzeń*, przeł. Witold Kalinowski, noty Małgorzata Semil, wstęp Zygmunt Hübner. Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe.
- Brook Peter (1997). *Nie ma sekretów. Myśli o aktorstwie i teatrze*, przeł. Iwona Libucha, Mariusz Orski, wstęp Mariusz Orski. Łódź: Państwowa Wyższa Szkoła Filmowa, Telewizyjna i Teatralna.
- Brook Peter (2006). *Wywołując (i zapominając) Szekspira*, przeł. Grzegorz Ziółkowski, red. przekł. Ewa Guderian-Czaplińska. Wrocław: Ośrodek Badań Twórczości Jerzego Grotowskiego i Poszukiwań Teatralno-Kulturowych.
- Copeau Jacques (1972). *Naga scena*, wybór i noty Zofia Reklewska, przeł. Maria Skibniewska, wstęp Zofia Reklewska i Konstanty Puzyna. Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe (seria: Teorie Współczesnego Teatru).
- Grotowski Jerzy (2007). *Ku teatrowi ubogiemu*, oprac. Eugenio Barba, przedm. Peter Brook, przeł. z jęz. ang. Grzegorz Ziółkowski, red. wyd. pol. Leszek Kolankiewicz. Wrocław: Instytut im. Jerzego Grotowskiego.
- Grotowski Jerzy (2012). *Teksty zebrane*, red. Agata Adamiecka-Sitek et al. Warszawa–Wrocław: Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Instytut im. Jerzego Grotowskiego.
- Kantor Tadeusz (2005a). *Metamorfozy. Teksty o latach 1934–1974*. Wrocław–Kraków: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Ośrodek Dokumentacji Sztuki Tadeusza Kantora Cricoteka.
- Kantor Tadeusz (2005b). *Teatr Śmierci. Teksty z lat 1975–1984*. Wrocław–Kraków: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Ośrodek Dokumentacji Sztuki Tadeusza Kantora Cricoteka.
- Kantor Tadeusz (2005c). *Dalej już nic... Teksty z lat 1985–1990*. Wrocław–Kraków: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Ośrodek Dokumentacji Sztuki Tadeusza Kantora Cricoteka.
- Schechner Richard (1973). *Environmental Theater*. New York: Hawthorn Books.
- Schechner Richard (1985). *Between Theatre and Antropology*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.

Opracowania

- Chrobak Józef, Michalik Justyna (2015). *Tadeusz Kantor. Od „Małego dworku” do „Umarłej klasy” – From “The Country House” to “The Dead Class”*, przeł. Anda MacBride, Piotr Kłossowicz. Kraków–Wrocław: Ośrodek Dokumentacji Sztuki Tadeusza Kantora Cricoteka, Muzeum Narodowe.
- Chudy Wojciech (red.) (1990). *Teatr bezsłownej prawdy. „Scena Plastyczna” Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego*. Lublin: Redakcja Wydawnictw KUL.
- Holmberg Arthur (2005). *The Theatre of Robert Wilson*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Jotterand Franck (1976). *Nowy teatr amerykański*, przeł. Zofia i Kazimierz Braunowie. Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe.
- Kopel-Szulc Zofia, Szulc Henryk (oprac. graf.) (1991). *Życie ku śmierci. Scena Plastyczna Katolickiego Uniwersyteu Lubelskiego Leszka Mądzika*. Lublin: Scena Plastyczna KUL.
- Kornaś Tadeusz (2013). *Włodzimierz Staniewski i Ośrodek Praktyk Teatralnych Gardzienice*. Wyd. 2. Kraków: Wydawnictwo Homini.
- Mądzik Leszek (1998). *Leszek Mądzik i jego teatr = Leszek Mądzik and His Theatre*, oprac. zbiorowe, przeł. Katarzyna Kocjan, Zofia Kolbuszewska. Warszawa: Wydawnictwo Projekt.
- Mądzik Leszek (2008). *Leszek Mądzik. Teatr, scenografia, warsztaty, fotografia, plakat – Theatre, stage design, work shops, photography, poster*, oprac. zbiorowe, przeł. Małgorzata Sady. Kielce: Wydawnictwo „Jedność”.
- Osiński Zbigniew (1980). *Grotowski i jego Laboratorium*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy (seria: Artyści).
- Osiński Zbigniew (1993). *Grotowski wytycza trasy. Studia i szkice*. Warszawa: Pusty Obłok.
- Osiński Zbigniew (1998). *Grotowski. Źródła, inspiracje, konteksty*. Gdańsk: słowo/obraz terytoria.
- Osiński Zbigniew (2003). *Pamięć Reduty. Osterwa, Limanowski, Grotowski*. Gdańsk: słowo/obraz terytoria (seria: Terytoria Teatru).
- Taranieńko Zbigniew (1997). *Gardzienice. Praktyki teatralne Włodzimierza Staniewskiego*. Lublin: Wydawnictwo Test.
- Tomczyk-Watrak Zofia (1985). *Józef Szajna i jego teatr*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Tyszkiewicz Juliusz (2003). *Teatr Ósmego Dnia – pierwsze dziesięciolecie (1964–1973). W głównym nurcie przemian teatru studenckiego w Polsce i teatru poszukującego na świecie*. Poznań: Wydawnictwo Kontekst.
- Tyszkiewicz Juliusz (2016). *To się czasem zdarza*. Poznań: Wydawnictwo Kontekst.

Teksty Kazimierza Brauna

- (1972). *Teatr wspólnoty*. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- (1975). *Nowy teatr na świecie 1960–1970*. Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe.
- (1979). *Druga reforma teatru? Szkice*. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- (1982). *Przestrzeń teatralna*. Warszawa: PWN.

- (1996). Mała monografia Osterwy. W: *Szkice o ludziach teatru*. Warszawa: Semper.
- (2005). *Krótką historia teatru amerykańskiego*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM.
- (2022). *Druga Reforma Teatru. Ludzie – idee – zdarzenia*. Warszawa: Oficyna Wydawnicza Volumen, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego.

Zarządzanie wizerunkiem i strategie komunikacyjne Teatru 13 Rzędów Jerzego Grotowskiego – rekonesans

Dariusz Kosiński  <https://orcid.org/0000-0001-8502-8827>

Uniwersytet Jagielloński

e-mail: dariusz.kosinski@uj.edu.pl

ORYGINALNY ARTYKUŁ NAUKOWY

Źródła finansowania publikacji / Funding acknowledgements: brak źródeł

Polityka open access / OA policy: CC BY 4.0

Informacja o konflikcie interesów / Conflict of interest: brak konfliktu interesów

Sugerowane cytowanie artykułu: Kosiński Dariusz (2024). Zarządzanie wizerunkiem i strategie komunikacyjne Teatru 13 Rzędów Jerzego Grotowskiego – rekonesans. *Zarządzenie w Kulturze*, 25(1–2), 199–212.

Abstract

Image Management and Communication Strategies of Jerzy Grotowski's Theater of 13 Rows: Reconnaissance

The article proposes a very preliminary reconnaissance of the strategies and methods used and developed by the world-renowned Polish artist and theatre researcher Jerzy Grotowski (1933–1999) to create and manage a socially attractive image of himself and of the institution he run. It presents several basic ways and strategies of creating and managing these images developed in the Opole period of Grotowski's activity (1959–1965), including Ludwik Flaszen's comments and the ways in which the Theatre's own publications, photography, radio and film are used as tools for creating and communicating the image.

Keywords: Jerzy Grotowski, Ludwik Flaszen, Theater of 13 Rows, image creation, image management

Zanim przejdę do właściwego tematu tego artykułu, muszę się zastrzec – nie jestem specjalistą od zarządzania ani od komunikacji społecznej, nawet w wymiarze dotyczącym instytucji kultury. Jednak jako historyk teatru wielokrotnie się z tymi zagadnieniami spotykałem i jestem przekonany, że kształtowanie wizerunku i zarządzanie nim tak w odniesieniu do pojedynczych osób, jak i zespołów czy organizacji stanowi istotny aspekt tej dziedziny działalności artystycznej. Teatr to sztuka i umiejętność polegająca na pracy z wyobrażeniami zbiorowymi: może służyć ich potwierdzeniu i ewentualnej modyfikacji (tak działał w decydującej mierze teatr mieszczański XIX wieku), ale może też – jak to się dzieje współcześnie w tzw. teatrze krytycznym – rzucać tym wyobrażeniom wyzwanie, wręcz prowokacyjnie kwestionować je. Niezależnie od tego, jaką strategię wybierze, musi kontrolować, zmieniać i wytwarzać wyobrażenia na swój własny temat, zarówno w odniesieniu do całości

tej sfery ludzkiej działalności, jak i w odniesieniu do poszczególnych jej „aktorów”. Teatr europejski, w tym polski, ma w tym zakresie ogromne doświadczenie i osiągnięcia. Z pewnością największym z nich jest skuteczne wytworzenie społecznego przekonania, że jest niezbędny i konieczny, dzięki czemu nawet po utracie podstawowych funkcji związanych z dostarczaniem zbiorowych iluzji, udało mu się przetrwać.

W niniejszym artykule chciałbym się zająć strategiami i praktykami z zakresu kształtowania wizerunku i wytwarzania pożądanych wyobrażeń społecznych na własny temat rozwijanymi konsekwentnie przez jednego z najważniejszych i najlepiej znanych na świecie polskich artystów teatralnych – Jerzego Grotowskiego (1933–1999). Lider Teatru Laboratorium zdobył sławę międzynarodową co najmniej w równej mierze dzięki trzem zaledwie przedstawieniom, jakie prezentował w latach 1966–1980 za granicą (w kolejności chronologicznej: *Książę Niezłomny*, 1965; piąta wersja *Akropolis*, 1967 i *Apocalypsis cum figuris*, 1969), i dzięki skutecznemu wytwarzaniu przekonania, że wypracowane przez niego metody i efekty pracy stanowią drogę do spełnienia przez teatr zupełnie podstawowych funkcji społecznych, a także do zaspokojenia równie rudymenarnych potrzeb indywidualnych. Jakże to były potrzeby, pisałem w innych swoich pracach o Grotowskim, którego twórczością i życiem zajmuję się już kilkanaście lat (Kosiński 2007, 2009). Dziś chciałbym się skupić na przedstawieniu w części i w zarysie fascynującego tematu, jakim jest jego i osób z nim współpracujących działanie na rzecz wytworzenia społecznego wizerunku i zarządzania nim, a także całego obszaru komunikacyjnego, który dziś nazywamy zwykle *public relations*. Zasadnicza teza, jaką chcę postawić i choć częściowo udowodnić, brzmi: Jerzy Grotowski był w polskim i światowym teatrze pionierem konsekwentnej i świadomej pracy w zakresie zarządzania wizerunkiem własnym i kierowanej przez siebie instytucji, odniósł też w tym zakresie wybitne sukcesy, skutecznie wytwarzając tak silne wyobrażenie społeczne na temat swojej pracy, że pozwoliło mu ono nawet po oficjalnym ogłoszeniu opuszczenia teatru w roku 1970 do końca życia (a więc przez 29 lat) zapewnić finansowanie poszukiwań prowadzonych poza oficjalnymi instytucjami kultury i poza obszarem prezentacji jej wytworów (rynkem). Przez 40 lat swojej autonomicznej działalności Grotowski rozwinął ogromne bogactwo strategii, modeli działań i rozwiązań praktycznych, które z powodzeniem mogą i powinny być studiowane przez specjalistów od zarządzania w kulturze nie ze względu na ich twórcę, ale ze względu na nie same.

Tej pracy nie są w stanie dokonać badacze teatru zajmujący się nim jako sztuką lub rodzajem praktyki kulturowej, bo nie tylko nie dysponują odpowiednimi kategoriami, pojęciami i metodami, ale też mają skłonność do traktowania procedur wytwarzania i komunikowania wizerunków jako „manipulacji”. W odniesieniu do Grotowskiego przyjmuje to często formę zarzutów o „kreowanie” siebie, brak „autentyczności” i nadmierną troskę o swój wizerunek, wielokrotnie i to radykalnie zmieniany. Zarzuty te współtworzą tzw. czarną legendę Grotowskiego, a nie jest wolne od nich nawet podejmujące próbę naukowej analizy tych zagadnień mikrostudium

Mirosława Kocura *Grotowski jako dzieło sztuki* (2001). W jego podsumowaniu konkluduje analityczne w sposób charakterystyczny łącząc się z echem osobistych pretensji autora (w młodości uczestnika prac prowadzonych przez zespół Grotowskiego):

Grotowski praktykował teatr także w życiu codziennym. Wypracowane na próbach strategie artystyczne z powodzeniem stosował poza teatrem. W dużym stopniu był autorem samego siebie i swoich kolejnych wcieleń. Był bezwzględny wobec własnych słabości, zdolny do największych wyrzeczeń. Zacierał jednak własne ślady kolejnymi dekonstrukcjami. Każda interpretacja jego dokonań wymagała twórczej i zaangażowanej rekonstrukcji, kreowała zatem nowy mit. Trzeba jednak podkreślić, że Grotowski świadomie owe mity prowokował. To on w dużym stopniu był autorem własnego wizerunku. Jest przykładem artysty, który tworząc siebie, definiował i przeobrażał współczesną kulturę (Kocur 2001: 137).

To ostatnie zdanie przyjmuję jako punkt wyjścia dla bardzo potrzebnej pracy na temat tego, jak ową kulturę przekształcał Grotowski także przez strategie i metody zarządzania wizerunkiem. Zagadnienie to powinno być jednak badane już nie jako mgliste „praktykowanie teatru w życiu” (co po Witoldzie Gombrowiczu i Ervingu Goffmanie uświadamiających, że wszyscy to robimy codziennie i w każdej sytuacji, nie jest żadnym odkryciem), ale przy zastosowaniu niezabarwionych osobistymi emocjami metod nauk o zarządzaniu, komunikacji społecznej, a nawet marketingu. Grotowski, prowadzący od roku 1959 autonomiczną działalność jako dyrektor i lider specyficznej instytucji kultury z wielu powodów zagrożonej nieustannie utratą środków pozwalających na funkcjonowanie, bardzo wcześnie rozpoznał, że praca na rzecz wytworzenia i stałego zarządzania wizerunkiem społecznym nie jest jakimś dodatkowym „widowiskiem” czy „grą”, ale odnosi się do podstawowej troski o przetrwanie. Pół wieku przed tezami performatyków w rodzaju Jona McKenziego (2011) doskonale wiedział, że stoi przed nim wybór: „performuj albo giń” – przekonaj otoczenie społeczne, że to, co robisz ma fundamentalne znaczenie i niekwestionowaną wartość, albo zostaniesz pozbawiony środków na prowadzenie działalności. Zamiast opowiadać legendy o jego ciemnym garniturze porzuconym potem dla hippisowskich jeansów, czas przyjrzeć się temu, co realnie i praktycznie, a z wielkim sukcesem wypracował.

Materiałów do tego rodzaju badań jest mnóstwo. Część z nich, najlepiej znana, dotyczy rzeczywiście jego pracy z wizerunkiem własnym. Cytowane studium Mirosława Kocura przynosi tu już pewne podstawowe rozpoznania, które jednak powinny zostać doprecyzowane szczegółowymi opisami i analizami wizerunku publicznego Grotowskiego i tego, jak zmieniał się on w czasie. Inne zagadnienie, które także czeka na swoich badaczy, to zarządzanie wizerunkiem instytucji i zespołu oraz strategie komunikacji społecznej wykorzystywane przez organizację działającą pod kierunkiem (choć niekoniecznie formalną dyрекcją) Grotowskiego w latach 1959–1982. Tego, że w jej przypadku kwestia wizerunku, a nawet wprost – zarządzania marką,

ma znaczenie zasadnicze, dowodzi nawet tak prosty i podstawowy fakt, że nie da się jej określić jedną nazwą. Objęta (a nie jak się czasem sądzi – stworzona) przez Grotowskiego jako Teatr 13 Rzędów w Opolu, w roku 1962 zmieniła nazwę na Teatr-Laboratorium 13 Rzędów, by po przeprowadzce do Wrocławia w roku 1965 zgubić tę opolską trzynastkę i stać się znana w Polsce i na świecie jako Teatr Laboratorium, choć oficjalne nazwy brzmiały inaczej i wielokrotnie się zmieniały. Historia tych zmian, strategię wytwarzania spójnego wizerunku instytucji i generalnie – historia zarządzania nią zwłaszcza po roku 1969, gdy w zasadzie przestała być teatrem, to zagadnienie prawdziwie fascynujące i niosące wielki potencjał odkrywczy. W przekonaniu, że czeka ono na swojego badacza, prezentuję jego naprawdę niewielki fragment w nadziei, że ten częściowy i skrótowy rekonesans zachęci bardziej odpowiednie osoby do zajęcia się tą problematyką.

By przybliżyć zagadnienia, o których mowa, w dalszej części artykułu przedstawię kilka podstawowych sposobów i strategii wytwarzania wizerunku instytucji i zarządzania oraz komunikacji społecznej z opolskiego okresu działalności Grotowskiego, czyli z lat 1959–1965. W kilku przypadkach, dla dopełnienia podejmowanych wątków, będę wykraczał poza te ramy czasowe.

Późną wiosną roku 1959 młody reżyser Jerzy Grotowski, autor dwóch przedstawień wystawionych w krakowskim Teatrze Kameralnym, który wkrótce miał się stać jedną ze scen Starego Teatru, a zarazem asystent w Państwowej Wyższej Szkole Teatralnej w Krakowie zdecydował się na ruch radykalny: porzucenie jednego z centrów kulturalnych kraju dla prowincjonalnego wówczas Opola i objęcie kierownictwa kameralnej sceny o niepewnym statusie. Teatr 13 Rzędów został założony w roku 1958 przez aktorskie małżeństwo, Stanisławę Łopuszańską-Ławską i Eugeniusza Ławskiego pod egidą Domu Związków Twórczych. W jego siedzibie przy opolskim Rynku prowadzili oni bardzo niestabilną działalność polegającą na przygotowywaniu niewielkich przedstawień, często o charakterze poetyckim. Nie udało im się utrzymać teatru i wiosną roku 1959 dzieje 13 Rzędów mogły się właściwie zakończyć. Jednak odpowiedzialny za działania Domu Związków Twórczych opolski działacz kulturalny Edward Pochroń postanowił ratować scenę przez zaproszenie do jej prowadzenia nowej osoby. Wybór padł na Grotowskiego, który był w Opolu znany, bo właśnie w Teatrze 13 Rzędów wystawił spektakl *Pechowcy* (prem. 8 listopada 1958 roku), będący autorską wersją dramatu Jerzego Krzysztonia *Rodzina pechowców*. Przedstawienie nie było wielkim sukcesem, ale wywołało spore poruszenie, spotęgowane jeszcze swadą, z jaką reżyser w czasie spotkania z publicznością bronił swoich racji. To raczej wywołane wówczas wrażenie, a nie sam sceniczny rezultat sprawił, że opolscy działacze podjęli próbę ściągnięcia Grotowskiego. Zasadniczo nie powinno się to udać. Młody, ambitny artysta miał bowiem realne perspektywy pracy w teatrze, który już wkrótce pod dyktando wysoko go ceniącego, jego niedawnego nauczyciela Władysława Krzemińskiego miał stać się najważniejszą sceną polską. Mógł więc (a może nawet powinien?) odmówić. Zgodził się jednak, ze złożonych przyczyn,

o których nie czas teraz rozprawiać. Powiedzmy, że jedną z najważniejszych była potrzeba posiadania własnego warsztatu pracy, dającego możliwości prowadzenia eksperymentów, na których Grotowskiemu zależało najbardziej.

Dla realizacji tego celu konieczne było wytworzenie odpowiedniego wizerunku społecznego, który nie mógł mieć nic wspólnego ani ze stałym repertuarowym teatrem, ani z teatrem „małych form”, jaki tworzyli Ławscy, ani z ruchem amatorskim (choć w zespole było na początku całkiem sporo osób bez statusu zawodowego aktora). Dla zaznaczenia odrębności swojej już sceny Grotowski w początkowych latach używał nieco dziwacznej i budzącej polemiki formuły „zawodowy teatr eksperymentu”. Jednocześnie bardzo dbał o to, żeby już pierwszym przedstawieniom nadawać określony rozgłos, co zresztą wywoływało sporo niechęci i oskarżeń o brak skromności. Grotowski konsekwentnie jednak dbał o wytworzenie przekonania, że to, co się dzieje w Opolu, ma ogromne znaczenie dla poszukiwań nowego kształtu teatru. Wykorzystywał w tym celu swoje kontakty w świecie mediów, przede wszystkim, w prasie, a także – o wiele szersze – kontakty i przyjaźnie Ludwika Flaszena (1930–2020), oficjalnie pełniącego funkcje kierownika literackiego Teatru 13 Rzędów.

Osoba i działalność Flaszena ma dla interesującego mnie tu zagadnienia znaczenie kluczowe. Znalazłszy się w historii Teatru 13 Rzędów na skutek dziwnego zbiegu okoliczności (Kosiński 2009: 69–71), szybko stał się najbliższym współpracownikiem Grotowskiego. Pełnił funkcje jego „osobistego krytyka”, który po obejrzeniu przedstawienia miał pełne prawo mówić reżyserowi wszystko, co myśli. Ale dla instytucji i teatru był niezwykle ważny właśnie w aspekcie kreowania wizerunku i komunikacji społecznej. Absolwent krakowskiej polonistyki, kolega ze studiów Konstantego Puzyny, Jana Błońskiego i Andrzeja Kijowskiego, a sam czynny recenzent „Dziennika Polskiego” i ceniony publicysta, miał świetne rozeznanie w świecie mediów, co w ówczesnych warunkach oznaczało przede wszystkim prasę. Dzięki temu mógł z powodzeniem dbać o zainteresowanie działalnością Teatru 13 Rzędów, wzmacniając starania, jakie w tym względzie podejmował także Grotowski (w okresie aktywności politycznej po Październiku 1956 przyszły reżyser poznał wiele osób ze środowiska „Po Prostu” i „Współczesności”). Połączone siły obu kierowników sprawiały, że do Opola przyjeżdżali prominentni przedstawiciele mediów krakowskich i ogólnopolskich, a z pierwszych przedstawień ukazało się naprawdę wiele obszernych recenzji w najpopularniejszych i najbardziej prestiżowych publikatorach. O ich skuteczności świadczyć też może fakt, że już drugi spektakl Teatru, *Kain* według George’a Byrona stał się tematem felietonu „Polskiej Kroniki Filmowej” (1960), w którym działalność opolskiej scenki przedstawiano jako radykalny awangardowy eksperyment. W czasach przedtelewizyjnych „Polska Kronika Filmowa” prezentowana przed seansami kinowymi była medium o ogromnym znaczeniu i z pewnością niełatwo było się w niej znaleźć.

Wracając do Flaszena – oficjalnie był on kierownikiem literackim Teatru 13 Rzędów. Ale zasadniczej części obowiązków związanych z tym stanowiskiem nigdy nie

pełnił: nie miał wpływu na dobór repertuaru ani nie opracowywał dzieł literackich wystawianych przez Teatr – to była wyłącznie kompetencja Grotowskiego. Zadania Flaszena były zupełnie inne. Z ledwo ukrywaną niechęcią pisała o nich w swoich wspomnieniach Urszula Bielska, w latach 1962–1965 kierowniczka administracyjna Teatru:

Ludwik Flaszen miał zupełnie specjalne miejsce w zespole Teatru 13 Rzędów. Rzadko bywał w Opolu. Na ogół przyjeżdżał przed premierą, oglądał przedstawienie, pisał o nim, czasem zostawał na premierze i wyjeżdżał. Pamiętam dwie rozmowy z Grottem na temat Ludwika. Nie wiem już dokładnie, o co chodziło, ale miałam jakąś pilną sprawę do Flaszena, którego jednak nigdzie nie mogłam znaleźć. Zwróciłam się do Grotowskiego z pytaniem, gdzie on może być, i pretensją, że co to za kierownik literacki, którego nigdy nie ma, jak jest potrzebny? Jerzy dość surowym tonem pouczył mnie, że Ludwik jest do spraw specjalnych. Ma szukać zwolenników Teatru 13 Rzędów, namawiać na pisanie o nas, a wszystko to musi robić na terenie Krakowa i Warszawy. Tylko on jest w stanie przekonać członków Związku Literatów w Krakowie i absolwentów UJ do przyjazdu do Opola i napisania recenzji.

Druga sytuacja: Waldek Krygier przygotowywał *Idiotę*, do którego zaprojektował bardzo drogie (oczywiście jak na nasze możliwości) stroje. Pani Jadwiga nie miała ich gdzie schować, więc poprosiła o zgodę na ich przechowywanie w sekretariacie (gdzie zresztą i tak miała trzy szafy pełne kostiumów) oraz na dorobienie drugiego zamka. Do tego dodatkowego zamka klucz miałam tylko ja. Jak obiecałam, zamknęłam drzwi na oba zamki i poszłam do domu. Po pewnym czasie zjawił się u mnie Jerzy z nowiną, że w biurze zacięły się drzwi, a on i Ludwik muszą się tam dostać, bo Ludwik musi coś napisać. Nie myśląc wiele, powiedziałam: „znowu napisze, że najpierw była teoria, a potem realizacja”. Grot zrobił się różowy i powiedział: „Nie pozwalaj sobie – nawet jeśli tak, to interes Teatru tego widocznie wymaga. Ale to jest sprawa wewnętrzna i nigdy nikomu podobnych rzeczy nie mów” (Bielska 2021: 209–210).

Wspomniana druga sytuacja odnosi się do ważniejszego niż zapewnianie środowiskowego zainteresowania pola działalności Flaszena – jego słynnych i wielokrotnie przedrukowywanych komentarzy do przedstawień Grotowskiego od *Orfeusza* po *Apocalypsis cum figuris*. To w nich dowodził Flaszen wybitnego talentu literackiego objawiającego się w umiejętności syntetycznego przedstawienia najważniejszych z punktu widzenia twórców elementów przedstawienia oraz tworzenia formuł ujmujących w zgrabny, łatwy do powtórzenia i wywołujący wrażenie precyzji sposób złożone i wcale nie jasne motywacje, znaczenia i cele poszukiwań Grotowskiego. Komentarze te miały ogromny wręcz wpływ na recepcję jego teatru. Nie przypadkiem jeden z nich (do *Siakuntali* według Kalidasy) nosi podtytuł *Regulamin patrzenia dla Widzów, a szczególnie Recenzentów*. Były to bowiem rzeczywiście swoiste „przepisy” czy też „instrukcje obsługi” formatujące to, jak o Teatrze pisano. Badając przedstawienia Grotowskiego, czytałem chyba wszystkie dotyczące ich recenzje polskie i wielokrotnie się na Ludwika Flaszena zżymałem, ponieważ recenzenci w dużej części po prostu powtarzali jego słowa albo omawiając je (i rozważniając)

własnymi, albo wręcz bezczelnie „kierownika literackiego” plagiatując. Nawet bardziej samodzielni patrzyli na przedstawienie jego okularami, to znaczy skupiali się na tematach i cechach, które w swoich komentarzach wskazywał jako najważniejsze. Owszem – czasem się z nim spierali, odrzucali jego argumentację lub wręcz negowali jego twierdzenia, ale pisali głównie o tym, co im odpowiedziało.

Komentarze Flaszena miały nie tylko oczywiste funkcje wyjaśniające, ale też i ochronne. Grotowski zazwyczaj rozgrywał w swoich przedstawieniach tematy, których nie tylko cenzura, ale też widzowie nie mieli być świadomi. Być może najbardziej bezczelnym przykładem tej podwójności jest sposób, w jaki Flaszen wyjaśniał, czemu w *Dziadach* według Mickiewicza (prem. 18 czerwca 1961 roku) „brak całkowicie motywu walki z caratem, który to motyw często utożsamia się z *Dziadami*. Brak ów wytłumaczyć sobie należy tym, iż carat nie istnieje” (Flaszen 2014: 51). Przewrotność polegała nie tylko na tym, że cenzura nie mogła zaprzeczyć wyrażonej wprost opinii, choć jej absurdalność jasno wskazywała na jej ironiczny charakter, ale także na tym, że w ten sposób rzucano publiczności zawołowane, a zarazem prowokacyjne wyzwanie (życie jakby carat nie istniał). Takich przykładów w krótkich wszak komentarzach Flaszena znaleźć można mnóstwo i warto by je było kiedyś osobo przeanalizować.

Sam autor po wielu latach tak opisywał funkcje, jakie pełniły te „zwięzłe artykuły”:

Żeby widz, nienawykły do takiego teatru, coś tam „zrozumiał”. Jeśli nie same dzieła sceniczne – nie zawsze klarowne w tym najwcześniejszym okresie – to przynajmniej ich wymowę czy intencje reżysera.

Grotowski wielką wagę przywiązywał do „wychowania widza”. Chodziło też – po cichu – o „wychowywanie” recenzentów. Poprzez słowo drukowane – oraz mówione. Organizowaliśmy systematyczne spotkania z widzami (nie byli oni zbyt liczni). Zakulisowo – przed przedstawieniem, po przedstawieniu – rozmawialiśmy poufnie z recenzentami, aby im objaśnić, co widzieli. Od nieprzychylnej recenzji w gazecie zależeć mogła nasza przyszłość. Przynajmniej w Opolu.

Obfita produkcja słów towarzyszyła naszej działalności od zarania. Różnoraki był jej adresat: tzw. zwykły widz, recenzent, koła opiniotwórcze, no i pośrednio – tzw. czynniki: władze miejscowe, Centralny Zarząd Teatrów przy Ministerstwie Kultury, Wydział Kultury KC PZPR, i rzecz jasna – środowiska fachowe... (...)

Dać się godzi, że nasza działalność werbalna miała charakter nie tylko merytoryczny, ale też – z konieczności – osłonowy, czy ochronny. Przykładem podpisany przeze mnie komentarz do *Misterium-buffo* wg Majakowskiego. Pojawiają się w nim formuły słowne bliskie nowomowie oficjalnej: ZSRR był tabu nienaruszalnym. Spektakl Grotowskiego był zaś niepokorny, rebeliancki, szyderczy i to pod szyldem wielkiego klasyka literatury sowieckiej... (Flaszen 2014: 107–108).

W cytowanym fragmencie zwraca uwagę świadomość wielości i różnorodności adresatów. Flaszen i Grotowski świetnie wiedzieli, że ich wypowiedzi mają trafić

jednocześnie do ogólnopolskiej publiczności kulturalnej i „czynników” centralnych decydujących o istnieniu Teatru, oraz do publiczności lokalnej i opolskich decydentów.

Podwójność „ogólnokrajowe – lokalne” to Scylla i Charybda wielu zespołów i ambitnych artystów, którzy pracując poza najważniejszymi ośrodkami, muszą (zwłaszcza dziś) dbać zarówno o znaczenie i pozycję wśród lokalnej publiczności, czy – szerzej – miejscowego otoczenia społecznego, jak i rozpoznawalność i uznanie na arenie ogólnokrajowej. Pogodzenie tych dwóch aspektów nie jest łatwe, o czym przekonał się niejeden pozawarszawski teatr oskarżany złośliwie, że tworzony jest dla publiczności z Krakowskiego Przedmieścia i lekceważy, a nawet gardzi nie dość szybko podążającą za najnowszymi trendami widownią miejscową.

Sytuacja Grotowskiego była pod tym względem o tyle bardziej skomplikowana, że prowadząc „zawodowy teatr eksperymentu”, musiał walczyć o swoją pozycję na arenie ponadlokalnej (bo tylko ona mogła zdecydować o adekwatności takiego statusu). Tym samym narażał się na oskarżenia, że jego poszukiwania są zbyt elitarne dla mniejszego ośrodka, jakim było Opole. Takie zarzuty pojawiały się nieustannie, co było o tyle groźne, że w latach sześćdziesiątych nie funkcjonowały jeszcze współczesne mechanizmy wykorzystywania kultury do budowania marki miasta. Przed nastaniem epoki masowego turystyki, także kulturalnego, Grotowski, zwłaszcza w realiach „twardej”, nastawionej na przemysł i rolnictwo gospodarki PRL nie mógł skutecznie używać argumentu, że Teatr 13 Rzędów przyciągnie do Opola duże i ważne grupy interesariuszy i przyczyni się do większej rozpoznawalności miasta. Owszem, na lokalnych władzach robiło pewne wrażenie, że na premiery przyjeżdżali licznie dziennikarze prasy centralnej, a potem nawet zagranicznej, albo że ktoś taki jak Władysław Broniewski zachwycał się przedstawieniami Grotowskiego (Kosiński 2009: 116), ale to było za mało, by przetrwać w Opolu. Teatr 13 Rzędów prowadził więc działalność artystyczną adresowaną do publiczności miejscowej (tzw. Estrady Publicystyczne i Poetyckie), a w roku 1961 zorganizował nawet specjalne „festyny teatralne” dla publiczności robotniczej, które odbyły się kolejno w Kędzierzynie-Koźlu (8–9 kwietnia), Błotnicy (9 maja) i Opolu (21 maja). Zabieg okazał się skuteczny, bo przyniósł Grotowskiemu Nagrodę Ministra Kultury i Sztuki za „działalność kulturalno-oświatową w środowiskach młodzieży robotniczej” wręczoną 22 lipca 1961 roku. Oczywiście tego typu działania można historycznie uznawać za element strategii „ludzenia despoty”, ale z dzisiejszego punktu widzenia są to zupełnie zrozumiałe zabiegi mające stworzyć wokół awangardowego i dalekiego od komercyjnej popularności zespołu przekonanie o jego zaangażowaniu w sprawy lokalne oraz dążeniu, jeśli nie do wychowania własnego widza, to przynajmniej jego znalezienia w najbliższym otoczeniu.

Podobnym celom służyło powołanie 3 maja 1960 roku Koła Przyjaciół Teatru 13 Rzędów, które liczyło około osiemdziesięciu osób i działało pod przewodnictwem Józefa Szajny. Z inicjatywy i pod auspicjami Koła organizowano specjalne konwersatoria dla publiczności, w trakcie których Grotowski i Flaszen prezentowali i omawiali kolejne zagadnienia związane z działalnością kierowanej przez nich sceny.

Ważnym narzędziem komunikacji społecznej i wytwarzania pożądanych wyobrażeń na temat Teatru i jego działalności było też własne pismo. Nosiło skromny tytuł „Materiały i Dyskusje” i z braku środków miało bardzo ubogą szatę graficzną. Kolejne numery publikowano zasadniczo przy okazji poszczególnych premier (pierwszy w związku z inauguracyjnym *Orfeuszem*), więc pełniły w zasadzie funkcje programów teatralnych. Z czasem przestano je wydawać z powodu braku pieniędzy, jednak w pierwszym okresie działalności Teatru 13 Rzędów „Materiały i Dyskusje” były czymś w rodzaju sceny, na której teatr wystawiał w postaci druku postulowane wyobrażenie o sobie i swoich przedstawieniach. Czynił to po pierwsze przez publikowane tu właśnie komentarze i „instrukcje” Flaszena, po drugie przez specjalny serwis fotograficzny, a po trzecie – przez przedruki wybranych fragmentów recenzji (kończący każdy numer dział „Po...” z dodanym tytułem poszczególnych omawianych przedstawień: „Po *Orfeuszu*”, „Po *Kainie*” itd.).

O ile publikowanie komentarzy twórców oraz zestawów odpowiednio dobranych głosów krytycznych to praktyki powszechnie znane, o tyle montaż fotografii wykorzystywane przez Grotowskiego i zapewne przez niego układane i opatrzone podpisami stanowią także i dziś rozwiązanie oryginalne i bardzo ciekawe. Nie mówimy tu bowiem o atrakcyjnych zdjęciach mających swoją plastyczną formę lub frapującymi ujęciami zachęcić do przyścia na przedstawienie ani o współcześnie bardzo popularnych i umieszczanych na stronach internetowych każdego niemal teatru galeriach kadrów z prób medialnych lub fotoreportażach z pracy, ale o czymś w rodzaju fotograficznych reinscenizacji przedstawień. Składają się na nie ułożone w kolejności przebiegu akcji zdjęcia ukazujące sceny z przedstawienia opatrzone odpowiednio dobranymi podpisami zbudowanymi zazwyczaj z fragmentów kwestii wypowiedzianych przez widoczne na fotografiach postaci. Jedynie w przypadku scen zbiorowych lub mających bardzo określone funkcje (często finałowych) pojawiają się „tytuły” opisujące daną sekwencję (np. „Taniec w maskach Alfya-Omega” jako podpis pod zdjęciem ukazującym ostatnią scenę *Kaina*). W swojej książce o pierwszych czterech przedstawieniach Grotowskiego (Kosiński 2018) wszystkie te zdjęciowe reinscenizacje opisywałem szczegółowo, czasem wychwytyjąc niezgodności między nimi i widniejącymi pod nimi podpisami a zachowanymi scenariuszami czy relacjami świadków. Nie są to bowiem ilustracje, ale właśnie – reinscenizacje, rodzaj syntetycznego i obrazowego powtórzenia przedstawienia, ukazującego i pozwalającego przywołać te jego momenty, które według twórców miały i mogły być skutecznie zapamiętane przez widzów. Nie służyły one promocji przedstawienia, zaś jako jego dokumentacja mogły być wykorzystywane dopiero długo po premierze. Przeznaczone dla osób, które je oglądały tuż przed i tuż po tym, jak same obejrzały przedstawienie, formatowały ich ogląd i pamięć spektaklu, każąc zwracać uwagę na określone sceny, które przez sam fakt sfotografowania stały się ikonami przedstawień, a zarazem ułożone w określone ciągi tworzyły zasadniczą (często uproszczoną) linię fabularno-znaczeniową. Podtrzymywały też trwałość wrażenia

sfotografowanych scen, spychając inne w obszar pamięci niejasnej, może nawet podświadomej.

Fotograficzne serie wykorzystywane w „Materiałach i Dyskusjach” oraz w innych publikacjach poświęconych Teatrowi 13 Rzędów były przygotowywane bardzo skrupulatnie. Grotowski interesował się fotografią, sam był w młodości fotografem amatorem i – jak się wydaje – miał świadomość, jak można poprzez to medium kształtować wyobrażenia i pamięć społeczną. Wbrew powtarzanym często legendom, jako dyrektor teatru bardzo dbał nie tylko o pełną dokumentację fotograficzną, ale też o sposoby jej wykorzystania. Do każdej premiery zamawiał specjalny serwis zdjęciowy u zawodowych fotografów opolskich i nie tylko¹, używając następnie zdjęć w „Materiałach i Dyskusjach” jako ilustracji artykułów o Teatrze, a także jako swoistej wizytówki witającej przychodzących do sali przy Rynku widzów². Nie tylko zamawiał, ale też specjalnie organizował sesje zdjęciowe o charakterze performansu dokamerowego. Wszystkie zdjęcia wykorzystywane w „Materiałach i Dyskusjach” powstawały bez udziału widzów, zapewne w czasie „prób medialnych” organizowanych na potrzeby fotografów. Nie była to wówczas (a nie jest i dziś) praktyka wyjątkowa, lecz w Teatrze 13 Rzędów zdarzało się inscenizowanie sekwencji ewokujących sytuacje z przedstawienia z udziałem widowni. Dobrym przykładem są dwa zdjęcia z *Kaina* zamieszczone na s. 11 (z nienumerowanych) numeru 2 „Materiałów i Dyskusji”. Oba są podpisane „Rozmowa z widzami” (z dodatkiem odpowiednich fragmentów tekstu) i widać na nich aktorów, Zygmunta Molika (Alfa-Omega) i Tadeusza Bartosika (Kain) prowadzących dialog z publicznością siedzącą na krzesłach. Tyle, że ową „publiczność” grają na potrzeby inscenizacji dokamerowej osoby związane z Teatrem: na górnym zdjęciu bez trudu rozpoznać można, że „rozmowę” z postaciami prowadzi Ludwik Flaszen. Co ciekawe, przez lata nikt tego nie zauważył (lub nie opisał), a fotografia funkcjonowała jako dowód eksperymentów Grotowskiego w przekraczaniu granicy scena – widownia.

O tym, że Grotowski miał świadomość potrzeby, korzyści i wymagań pracy z mediami świadczy też fakt, że na potrzeby komunikacji z potencjalnymi widzami oraz tworzenia odpowiedniego wizerunku swojego teatru wykorzystywał każdą nadarzącą się okazję. Gdy dzięki zaprzyjaźnionemu dziennikarzowi Jerzemu Falkowskiemu otrzymał możliwość przygotowania słuchowisk o swoich przedstawieniach, skwapliwie z niej skorzystał, tworząc dwie unikatowe reinscenizacje domikrofonowe (jeśli można takiego terminu użyć): z *Kordiana* (prem. 14 lutego 1962 roku)

¹ Niestety w tych szczęśliwych pod tym względem czasach nie dbano dość skrupulatnie o dokumentację (albo też utracono ją lub zniszczono później) – w efekcie dziś korzystanie ze zdjęć Teatru 13 Rzędów jest bardzo utrudnione, bo nie zachowały się rachunki i umowy, a spadkobierczyni nieżyjących już autorów zdjęć stawiają wygórowane żądania finansowe.

² „Ściankę” z odpowiednio ułożonymi fotografiami umieszczoną w korytarzyku przed główną salą Teatru 13 Rzędów w Opolu widać na filmie Michaela Elstera *List z Opola*, a także na znanym zdjęciu Flaszena i Grotowskiego publikowanym m.in. na tylnej okładce książki Zbigniewa Osińskiego (1980).

i z *Akropolis* (prem. 10 października 1962 roku)³. Audycja na podstawie *Kordiana* nosi tytuł *Jaki dziś Kordian gorzki...*, zaś na podstawie *Akropolis – Akropolis naszych czasów*; obie zrealizował Jerzy Falkowski dla Polskiego Radia w Opolu. Opisałem już gdzie indziej szczegółowo drugą z nich (Kosiński 2015: 236–245), znam też bardzo dobrze pierwszą. Na tej podstawie mogę z całą pewnością powiedzieć, że słuchowiska współtworzone przez Grotowskiego nie były żadnymi rejestracjami ani dokumentacjami przedstawień, lecz autonomicznymi dziełami, które spełniały częściowo podobne funkcje jak reinscenizacje fotograficzne w „Materiałach i Dyskusjach”: ukazywały proponowany przebieg przedstawienia, upraszczając znacznie jego złożoną wymowę (widać to bardzo wyraźnie na przykładzie *Akropolis*) i akcentując wyrazistą linię interpretacyjną. Zawierały też autorskie komentarze – niekiedy dość rozbudowane (ponownie dobrym przykładem jest *Akropolis naszych czasów*, którego część stanowi – jedyna taka – rozmowa z udziałem Grotowskiego, Flaszena i Szajny). Nowością były natomiast czytane przez aktorów Teatru komentarze do poszczególnych scen, objaśniające (niekiedy wręcz łopatologicznie) ich znaczenie. Sięgnięcie po ten sposób objaśniania przedstawienia wskazuje, że Grotowski traktował radio jako medium popularne i wychodził z założenia, że na jego potrzeby trzeba przygotować materiał znacznie uproszczony, ułatwiający odbiór. Co ciekawe, wydaje się przy tym świadomy, że osoby słuchające wersji radiowej w większości do teatru nie przyjdą, tworzy więc całościowy montaż najważniejszych fragmentów przedstawienia, pozwalający na wyrobienie sobie określonego, w założeniu pozytywnego, wyobrażenia o nim. Słuchowiska to rodzaj „bryku” na użytek słuchaczy, który zarazem zawiera – dziś już zupełnie niedostępną inaczej – rejestrację (wywołującą wielkie wrażenie także po latach) audiosfery obu przedstawień. Grotowski upraszcza znaczenia, ale zarazem zachowuje całe bogactwo tego, co słyszalne.

Inaczej działa w przypadku filmu. Tu możliwości miał oczywiście o wiele mniejsze, niemniej jednak potrafił wykorzystać nadarzające się okazje. Gdy do Opola zawitał studiujący na łódzkiej filmówce reżyser Michael Elster, by za namową zaprzyjaźnionego z nim Eugenia Barby zrealizować dyplomowy dokument o Teatrze 13 Rzędów (Elster 1963), Grotowski przygotował serię odpowiednich inscenizacji, ale tym razem raczej o charakterze sugestii niż pełnego objaśnienia. W filmie są sceny pokazujące, jak Grotowski idzie ulicami Opola do Teatru, jak aktorzy gromadzą się w garderobie i jak pracują na próbach. Są też objaśnienia, jakiego rodzaju sceną jest Teatr 13 Rzędów. Ale i one, i sekwencje dokumentalne już mniej wyjaśniają, a bardziej sugerują jakąś tajemnicę, której sedno nie może być wypowiedziane. Świetnie pokazuje to, zainscenizowana oczywiście na potrzeby filmu, scena rozmowy w gabinecie dyrektorskim, w której Grotowski, w obecności raczej niż z udziałem Ludwika Flaszena

³ Dla radia zarejestrowane też zostały fragmenty *Tragicznych dziejów doktora Fausta* według Christophera Marlowe’a (prem. 23 kwietnia 1963 roku), ale audycja ta nie ma charakteru reinscenizacji autorskiej i jest znacznie krótsza.

i Jerzego Gurawskiego, opowiada długo i niezbyt jasno o swoich poglądach na temat aktorstwa, by skończyć całą wypowiedź autorską wersją zakładu Pascala: „Jeżeli Bóg jest, to on może mieć za nas życie duchowe. Ale jeżeli Boga nie ma...” W tym momencie urywa i rozmowa się kończy śmiechem obecnych. Przenosimy się na salę teatralną, by obejrzyć początkowe sceny *Tragicznych dziejów doktora Fausta*. Tym razem nie będzie montażu kluczowych scen, nie zobaczymy też finału. Teatr już się nie prezentuje w sposób ułatwiony, ale wprost odwrotnie – ukrywa swoje sedno, wyraźnie kusząc do poznania jego tajemnicy w doświadczeniu bezpośrednim.

Ten wątek „kuszenia” do poznania bezpośredniego w latach kolejnych był wręcz dominujący w polityce komunikacyjnej Teatru i samego Grotowskiego, współtworząc nieprawdziwy mit o ich niedostępności. Nie ma tu miejsca na rozwijanie tego wątku, ale zauważyć trzeba, że strategie wspierające ów mit były równoważone przez intensywną pracę komentatorską samego Grotowskiego, który od czasu publikacji słynnej książki *Towards a Poor Theatre* (1968) był szerzej znany dzięki niej i dzięki swoim rozlicznym wypowiedziom, wykładom, spotkaniom publicznym niż dzięki przedstawieniom, do których mimo wszystko dostęp w skali międzynarodowej był mocno ograniczony. To też temat na inną okazję, ale wystarczy zajrzeć do *Towards a Poor Theatre* lub do jej polskiej wersji wydanej już po śmierci Grotowskiego (Grotowski 2007), by się przekonać, że książka ta jest co do swojego charakteru i struktury powtórzeniem, oczywiście na większą skalę, reinscenizacji z „Materiałów i Dyskusji”⁴. Opisy przedstawień, montaż fotografii i komentarze autorskie w niej zamieszczone powstały na tej samej zasadzie, zastosowanej także do treningu i generalnych idei teatralnych. Mimo pojawiających się w tekście i formułowanych wprost uwag o konieczności przekroczenia wszelkich metod i technik, książka wytwarza wrażenie istnienia pewnej spójnej całości, której można się nauczyć. Nic więc dziwnego, że jej kolejni czytelnicy ulegali pokusie poznania „metody Grotowskiego”, której – jak sam twórca wielokrotnie powtarzał – nigdy jako takiej nie było. Nie było jej, tak samo jak nigdy nie było uogólnionych „dzieł teatralnych” noszących takie nazwy jak *Kain* czy *Akropolis*, których istnienie sugerowały reinscenizacje w „Materiałach i Dyskusjach” (były tylko kolejne, zawsze odmienne ich prezentacje). Grotowski mówił to głośno a przekonanie o podstawowej wydarzeniowości i procesualności teatru stanowiło jeden z filarów jego myśli i praktyki. Niemniej jednak, zdając sobie sprawę z tego, jak funkcjonuje rynek, także rynek kultury – tworzył na jego potrzeby iluzję pożądanego „produktu”, a także świadomie i konsekwentnie zajmował się ich marketingiem.

Praca tego rodzaju stała się jeszcze trudniejsza i zarazem ciekawsza w latach siedemdziesiątych, gdy po zadeklarowanym opuszczeniu teatru „produktu” już zasadniczo nie było, a Grotowski mówiący o tym otwarciu przez ponad dekadę z powodzeniem funkcjonował na globalnym rynku kultury. Przystudiowanie jego strategii z tego okresu to doprawdy fascynujące wyzwanie.

⁴ Bardziej szczegółowe omówienie tego tomu zob. Kosiński 2009: 211–215.

Zachęcając do jego podjęcia i zatrzymując u jego progu ten, i tak zapewne już zbyt długi, rekonesans, na zakończenie pozwolę sobie wyrazić nadzieję, że udało mi się na tym stosunkowo niewielkim wycinku pokazać, jak rozległe i fascynujące pole badań otwiera się przed osobami, które zechciałyby spokojnie i rzeczowo zająć się strategiami zarządzania stosowanymi, rozwijanymi i wynajdywanymi w tym obszarze polskiej kultury, jaki zagospodarował Jerzy Grotowski. Ich przedstawienie i analiza nie mają przy tym wyłącznie znaczenia historycznego i nie będą służyć tylko uzupełnieniu obrazu działalności ważnej postaci polskiej i światowej kultury. O wiele ciekawsze wydaje się to, że badając strategie zarządcze i marketingowe Grotowskiego, zdobyć można potrzebną i dziś (dziś może nawet bardziej?) wiedzę o sposobach wytwarzania i podtrzymywania zainteresowania nieposiadającymi ani formy materialnej, ani – z założenia – stałego kształtu kreacjami sztuk performatywnych, a także zapewniania ich twórcom niezbędnego wsparcia. Ta praktyczna wiedza może mieć wielkie znaczenie także dla teorii zarządzania w kulturze, która w naszej epoce poddana jest – jak twierdzi Jon McKenzie – autorytarnej władzy (jeśli nie wręcz tyranii) performansu.

Bibliografia

- Bielska Urszula (2021). *Wojtek. Nie samym Grotowskim żyłam. Wspomnienia i refleksje*, Kraków: żywosłowie.
- Elster Michael (1963). *List z Opolą*, prod. Państwowa Wyższa Szkoła Teatralna i Filmowa w Łodzi, fragment ze scenami ze spektaklu: <http://www.grotowski.net/mediateka/wideo/fragment-spektaklu-tragiczne-dzieje-doktora-fausta> [odczyt: 6.08.2024].
- Flaszen Ludwik (2014). *Grotowski & Company. Źródła i wariacje*, wstęp Eugenio Barba. Wrocław: Instytut im. Jerzego Grotowskiego.
- Grotowski Jerzy (1968). *Towards a Poor Theatre*, pref. Peter Brook. New York: Simon and Schuster.
- Grotowski Jerzy (2007). *Ku teatrowi ubogiemu*, oprac. Eugenio Barba, przedm. Peter Brook, przekł. z jęz. ang. Grzegorz Ziółkowski, red. wyd. pol. Leszek Kolankiewicz. Wrocław: Instytut im. Jerzego Grotowskiego.
- Kocur Mirosław (2001). Grotowski jako dzieło sztuki. *Pamiętnik Teatralny*, 1–2, 122–137.
- Kosiński Dariusz (2007). *Polski teatr przemiany*. Wrocław: Instytut im. Jerzego Grotowskiego (seria: Ścieżka Teatru i Kultury).
- Kosiński Dariusz (2009). *Grotowski. Przewodnik*. Wrocław: Instytut im. Jerzego Grotowskiego.
- Kosiński, Dariusz (2015). *Grotowski. Profanacje*. Wrocław: Instytut im. Jerzego Grotowskiego.
- Kosiński Dariusz (2018). *Farsy-misteria. Przedstawienia Jerzego Grotowskiego w Teatrze 13 Rzędów (1959–1960)*. Wrocław: Instytut im. Jerzego Grotowskiego (seria: Przedstawienia Jerzego Grotowskiego).
- McKenzie Jon (2011). *Performuj, albo... od dyscypliny do performansu*, wstęp i przekł. Tomasz Kubikowski. Kraków: TAIWPN Universitas.

Osiński Zbigniew (1980). *Grotowski i jego Laboratorium*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy (seria: Artyści).

Polska Kronika Filmowa (1960). *Kain*, temat Polskiej Kroniki Filmowej 12 A/60, zdjęcia: Antoni Staśkiewicz, produkcja: Wytwórnia Filmów Dokumentalnych i Fabularnych, Warszawa, <https://grotowski.net/mediateka/wideo/kain> [odczyt: 6.08.2024].

Musicale i komedie muzyczne w latach dyrekcji Witolda Mazurkiewicza w Teatrze Polskim w Bielsku-Białej (2013–2023)

Andrzej Linert  <https://orcid.org/0009-0007-6679-2628>

emerytowany profesor

e-mail: andrzej.linert@uj.edu.pl

ORYGINALNY ARTYKUŁ NAUKOWY

Źródła finansowania publikacji / Funding acknowledgements: brak źródeł

Polityka open access / OA policy: CC BY 4.0

Informacja o konflikcie interesów / Conflict of interest: brak konfliktu interesów

Sugerowane cytowanie artykułu: Linert Andrzej (2024). Musicale i komedie muzyczne w latach dyrekcji Witolda Mazurkiewicza w Teatrze Polskim w Bielsku-Białej (2013–2023). *Zarządzenie w Kulturze*, 25(1–2), 213–226.

Abstract

Musicals and Music Comedies in the Years of Witold Mazurkiewicz's Management at Polish Theatre in Bielsko-Biała (2013–2023)

The author described the dominant trend of musical shows in the repertoire of the Polish Theatre in Bielsko-Biała during the years of Witold Mazurkiewicz's management. Three musicals and several comedies staged between 2013 and 2023 were analyzed. These included *Zorba* by Joseph Stein, Fred Ebb and John Kander directed by Mazurkiewicz, *Sześć wcieleń Jana Piszczyka* by Jerzy Stefan Stawiński adapted and directed by Wojciech Kościelniak and *Człowiek z La Manchy* by Dale Wasserman with music by Mitch Leigh directed by Mazurkiewicz. For the first time, the presence of musicals in a regional theatre was both an attempt to meet the expectations of the surroundings and the result of casting possibilities. Mazurkiewicz has proven that with creative, well-sung actors and a large group of collaborating artists, it is possible to come up with new and original stage solutions. Difficult musicals can also be produced to a high standard by small theatres where the musical repertoire functions on a par with the dramatic one.

Keywords: Polish Theatre in Bielsko-Biała, Witold Mazurkiewicz, music repertoire, musicals, music comedies, vocal concerts

Witold Mazurkiewicz, urodzony w Bielsku-Białej, rocznik 1960, karierę artystyczną zaczynał jako lalkarz w 1981 roku. Następnie był współtwórcą i reżyserem powstałej w 1995 roku prywatnej Kompanii Teatr w Lublinie¹. Tam też w latach

¹ Kompanię Teatr w Lublinie do życia powołali: Witold Mazurkiewicz, Jarosław Tomica i Michał Zgiet. Oni też współtworzyli i współpracowali z teatrami niezależnymi, występując m.in. na licznych festiwalach krajowych i zagranicznych, m.in. w: Japonii, Pakistanie, Niemczech, Francji, Austrii, Danii, Czechach, Szwecji, we Włoszech i Gruzji.

lubelskich współpracował z legendą polskiej alternatywy, z Teatrem Prowizorium Janusza Opryńskiego. Obaj artyści w 1996 roku przygotowali spektakl zatytułowany *Koniec wieku*, będący próbą przeniesienia na scenę *Dżumy* Alberta Camusa². Widowisko prezentowane było przez rok na najważniejszych polskich festiwalach teatralnych, a także w Rumunii i Korei Południowej. Oba zespoły czterokrotnie odbywały tournée po USA, prezentując przygotowane w 1998 roku *Ferdydurke* Wiktolda Gombrowicza³. W latach lubelskich Mazurkiewicz został laureatem Nagrody Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego za całokształt twórczości artystycznej, a także laureatem nagrody Wojewody Lubelskiego i prezydenta Miasta Lublina oraz wielu międzynarodowych nagród festiwalowych. Współpracował także z Ośrodkiem Praktyk Teatralnych „Gardzienice” oraz był dyrektorem zrodzonego z idei promocji środkowoeuropejskiej sztuki teatralnej lubelskiego Festiwalu Teatrów Europy Środkowej „Sąsiedzi”. Przypomnijmy ponadto, że w Bielsku-Białej w czerwcu 2012 roku wystąpił z powodzeniem w roli Antonio Salieriego w sztuce Petera Shaffera *Amadeus* w reżyserii Roberta Talarczyka. W kilka miesięcy później, w styczniu 2013 roku odbyła się premiera sztuki Michaela McKeevera *Pocztówki z Europy* w jego reżyserii i scenografii. Był więc na Podbeskidziu znany. W 2013 roku komisja konkursowa uznała jego osobę za najwłaściwszą na wakujące stanowisko dyrektora i kierownika artystycznego Teatru Polskiego.

Witold Mazurkiewicz w pierwszych wypowiedziach mówił przede wszystkim o kontynuowaniu dotychczasowej linii repertuarowej i utrzymaniu wysokiej pozycji instytucji na mapie teatralnej kraju. Planując swoją działalność artystyczną, z niejakim optymizmem stwierdzał, że będzie to teatr

(...) przyjazny, (...) wychowujący, bawiący, pytający i drażniący. Teatr zróżnicowany, dbający o wrażliwość i gust każdego widza, bowiem to Widz jest siłą tego Teatru. Teatr pamiętający o swojej tradycji i nazwie, a jednocześnie poszukujący i otwarty na nowe prądy i młodych twórców (Mazurkiewicz 2013: 19).

W propozycjach tych znajdujemy chęć integracji społeczności miasta wokół dotychczas wypracowanej tradycji teatralnej. Pobrzmiwała intencja współpracy, w ramach której teatr miał być miejscem spotkania artystów i widzów prezentujących podobne poglądy i upodobania. Równocześnie Mazurkiewicz akcentował chęć udostępnienia sceny młodym artystom, których brak od początku dostrzegął.

² Do najważniejszych jego nagród uzyskanych za realizację *Końca wieku* zaliczyć należy: Fringe Firts w Edynburgu, Grand Prix Opolskich Konfrontacji Teatralnych *Klasyka polska*, Grand Prix Festiwalu Małych Form Teatralnych w Rijece, Nagrodę za Zbiorową Kreację Aktorską podczas Międzynarodowego Festiwalu Teatralnego MESS w Sarajewie oraz nagrodę za kreowanie nowej formy teatru na Międzynarodowym Festiwalu „Kontakt” w Toruniu.

³ W trakcie pobytów na uniwersytetach amerykańskich Mazurkiewicz równoległe obok występów wygłosił także cykl wykładów i warsztatów z improwizacji teatralnej.

W latach jego dyrekcji 2013–2023 w Teatrze Polskim w Bielsku-Białej można wyodrębnić kilka linii repertuarowych, definiujących sposób pojmowania roli terenowego teatru repertuarowego, w którym muzyka i śpiew miały pozycję dominującą. Podstawą były musicale i komedie muzyczne, a obok tego w ramach artystycznej formuły poczesne miejsce zajmowała klasyka dramaturgii europejskiej i krajowej, w tym adaptacje prozy polskiej, a także ambitne sztuki współczesne i farsy oraz cieszące się powszechną popularnością koncerty wokalne. Źródło sukcesu tego eklektycznego repertuaru tkwiło w zakodowanej w kulturze śląskiej muzykalności oraz jakości przygotowywanych widowisk. Towarzyszyły temu skuteczne zabiegi o pozyskanie uzdolnionych i cenionych powszechnie realizatorów, legitymujących się uznanymi dokonaniem artystycznymi. Zaowocowało to w sumie dobrym poziomem przygotowywanych spektakli i z sezonu na sezon wzrostem frekwencji na widowni.

Mazurkiewicz bezbłędnie odczytuje tradycję i zapotrzebowanie na widowiska muzyczne społeczeństwa Bielska-Białej. To tu już w latach międzywojennych na scenie niemieckiego teatru z powodzeniem gościnnie występowały m.in. polskie zespoły operowe, w tym chociażby Teatr Polski z Katowic⁴. Dodajmy, że katowicki zespół operowy tworzył w tym czasie nie tylko neutralną płaszczyznę międzynarodowych kontaktów towarzyskich, ale był także placówką, w której dwie skłócone narodowości – polska i niemiecka, spotykały się na płaszczyźnie towarzyskiej, kulturalnej i artystycznej.

Po wojnie, kiedy to potrzeby artystyczne były szczególnie dotkliwie odczuwalne, Ślązacy wbrew decyzji Ministerstwa Kultury i Sztuki w Warszawie, już w 1945 roku zdecydowali się na otwarcie w Katowicach teatru opery, późniejszej Opery Śląskiej. W kilka lat później w Gliwicach, w samym środku socrealizmu, w 1952 roku, powołali do życia Operetkę Śląską, a w 1985 roku otwarty został dzisiejszy muzyczny Teatr Rozrywki w Chorzowie. Jednak obecność musicali w repertuarze niewielkiego bielsko-bialskiego teatru dramatycznego była nowością. Mazurkiewicz dostrzegł w nich szansę na zwiększenie zainteresowania sztuką teatru szerszego niż dotychczas grona odbiorców. Kiedy w 2013 roku objął dyrekcję, teatr miał 64 tys. widzów i około 2 mln złotych przychodów pozabudżetowych. Po siedmiu latach pracy, jeszcze przed nadejściem pandemii, liczba widzów wzrosła niemal do 100 tys., a roczne wpływy osiągnęły ponad 4,3 mln złotych.

Jednym z pierwszych musicali na Podbeskidziu w latach 2013–2023 był *Zorba* Josepha Steina, Freda Ebba i Johna Kandra w reżyserii Mazurkiewicza (il. 1).

⁴ Dorobek opery katowickiej opisała Małgorzata Komorowska (2008: 123–136). W repertuarze opery w latach 1922–1931 były m.in.: *Tosca*, *Madame Butterfly* i *Cyganeria* Giacomina Pucciniego, *Trubadur* i *Rigoletto* Giuseppe Verdiego, *Faust* Charles'a Gounoda, *Żydówka* Jacques'a Halevy'ego, *Mazepa* Adama Munchheimera, *Piękna Helena* P. Ábraháma, *Carmen* G. Bizeta, *Cyrulik sewilski* G. Rossiniego, *Opowieści Hoffmanna* Jacques'a Offenbacha, *Pajace* Ruggera Leoncavallo, *Gejsza* Sidneya Jonesa, *Rycerskość wieśniacza* Pietra Mascagniego, *Polska krew* Oskara Nedbala, *Lakmé* Léo Delibes'a i *Sprzedana narzeczona* Bedřicha Smetany.

Spektakl przygotowany został pod kierownictwem muzycznym Krzysztofa Maciejowskiego, w scenografii Grzegorza Policińskiego i choreografii Jakuba Lewandowskiego. Wprowadzenie tej pozycji do repertuaru teatru dramatycznego było o tyle usprawiedliwione, że w składzie zespołu Teatru Polskiego od lat znajdowała się grupa dobrze śpiewających aktorów. Z powodzeniem już wcześniej, w latach 1999–2005, wykorzystywał ją do realizacji koncertów wokalnych Tomasz Dutkiewicz, a następnie Robert Talarczyk (2005–2013). U podstaw więc decyzji Mazurkiewicza stały zarówno istotny kontekst kulturowy, w tym jasno zweryfikowane przez praktykę teatralną gusta konsumentów, jak i wspomniany utalentowany zespół śpiewających aktorów. Wystawiony w połowie marca 2014 roku, dobrze zagrany, czysto zaśpiewany i dynamicznie zatańczony musical nieoczekiwanie dla wielu był przykładem dobrego teatru muzycznego. Reżyser, inspirując się ludową tradycją grecką, wydobyl przede wszystkim konflikt istniejący na styku mieszczańskiej cywilizacji Zachodu i archaicznych elementów kultury śródziemnomorskiej.



Il. 1. *Zorba* Josepha Steina, Freda Ebba i Johna Kandra. Scena zbiorowa. Reż. Witold Mazurkiewicz, scen. Grzegorz Policiński, prem. 14 marca 2014 r. Fot. R. Kaźmierczak

Dla terenowego zespołu dramatycznego realizacja *Zorby* była niezwykle trudnym przedsięwzięciem. Przed twórcami i zespołem wykonawców, poza wymogami warsztatowymi, stał szereg wyzwań natury organizacyjnej i finansowej. Dotyczyło to zarówno reżyserii, jak i rozwiązań choreograficznych Jakuba Lewandowskiego. Równocześnie na niewielkiej scenie teatru bielsko-bialskiego Grzegorz Policiński zaprojektował trzy odrębne, obszerne miejsca akcji: proscenium, scenę, gdzie ustawione zostały podesty i platformy, a także fragmenty tylnej ściany sceny, na której w zależności od pory dnia prezentowane były projekcje multimedialne.

Z uznaniem przyjęte zostały także kreacje aktorskie: Tomasz Lorek jako *Zorba* i Grażyna Bułka w roli Hortensji (*Bubuliny*). Źródłem jej smutku była samotność.

W chwili śmierci opuszczonej i zapomnianej, słowa nadziei, otuchy i wiary w miłość przekazywał jedynie Zorba. W gronie pozostałych artystów uwagę zwracała zaproszona do współpracy aktorka chorzowskiego Teatru Rozrywki Wioleta Malchar w roli Losu. Z kolei dramatyzmem swojej roli jako Wdowa wyróżniała się Marta Gzowska-Sawicka, która stworzyła postać tyleż tragiczną, co i tajemniczą. Swoistym dopełnieniem interesujących postaci byli m.in. obdarzony talentem wokalnym Rafał Sawicki – Niko i dysponujący znakomitym basem Adam Myrczek – Mavrodani/Admirał. Spektakl zarówno w warstwie muzycznej, jak i tanecznej przyjęty został przez widownię i krytykę z entuzjazmem⁵.

Sukces *Zorby* miał duże znaczenie dla nowego kierownika artystycznego. Potwierdził jego kompetencje artystyczne i organizacyjne. Budził nadzieję, że osiągnięty przez bezpośrednich poprzedników poziom artystyczny teatru będzie kontynuowany. I tak też się stało. Reżyserem kolejnego musicalu był Wojciech Kościelniak, który napisał także libretto na podstawie książki Jerzego Stefana Stawińskiego *Sześć wcieleń Jana Piszczyka*⁶. Spektakl wystawiony został 30 września 2015 roku w opracowaniu muzycznym Piotra Dziubka, choreografii Jarosława Stanka, przygotowaniu wokalnym Katarzyny Zaręby, scenografii Damiana Styry i kostiumach Bożeny Ślagi-Śmierzyńskiej (il. 2). Głośny reżyser szeregu wybitnych spektakli musicalowych w Polsce, doceniany przez widownię i krytyków, w 2014 roku otrzymał m.in. Nagrodę Specjalną miesięcznika „Teatr” za „stworzenie nowej formuły musicalu”, będącej efektem ścisłego współdziałania trzech podstawowych form scenicznej wypowiedzi: śpiewu, tańca i gry aktorskiej⁷. Krytyka okrzyknęła go „najważniejszym twórcą polskiego teatru muzycznego” (Wyszomirski, online). Jego widowiska teatralne, określane mianem „kościelniaków”, zawsze wyróżniał wysoki poziom artystyczny.

Postać głównego bohatera, w wykonaniu gościnnie występującego Sebastiana Jasnocha, reżyser uznał za „polską wesz”, którą każdy odnajduje w jakimś sensie w sobie. Piszczyk, podejmując usilne starania wpasowania się w zmieniającą się rzeczywistość, nie nadążał za uciekającą mu współczesnością i z każdą zmianą sytuacji politycznej koniunkturalnie rewidował swoją postawę⁸. Poczynając od czasów drugiej wojny światowej po lata osiemdziesiąte XX wieku, był przykładem

⁵ Tomasz Lorek za rolę tytułową otrzymał Złotą Maskę. Natomiast nominowani do tej nagrody byli: Mazurkiewicz za reżyserię, Grzegorz Policiński za scenografię i Grażyna Bułka za rolę Hortensji (Bubuliny). Z kolei Krzysztof Maciejowski, współpracujący z Teatrem Polskim od 1993 roku muzyk, za wybitną dotychczasową działalność artystyczną otrzymał „Ikara” – Nagrodę Prezydenta Miasta Bielska-Białej w Dziedzinie Kultury i Sztuki za 2014 rok.

⁶ W Bielsku-Białej w gronie jego kilku najbliższych stałych współpracowników byli: kompozytor Piotr Dziubek, choreograf Jarosław Stanek, scenograf Damian Styra i kostiumolog Bożena Ślaga-Śmierzyńska. Premiera spektaklu była okazją do świętowania jubileuszu 125-lecia istnienia budynku teatru bielskiego i jubileuszu 30-lecia pracy artystycznej Witolda Mazurkiewicza.

⁷ Więcej o muzyce w musicalach Wojciecha Kościelniaka zob. GOLONKA 2023.

⁸ Sebastian Jasnoch, ur. 11 lipca 1990 r. w Słupsku. W 2015 r. na XXXIII Festiwalu Szkół Teatralnych w Łodzi otrzymał Nagrodę dla Najbardziej Elektryzującego Aktora. W 2016 roku ukończył

oportunistycznego bohatera, zmieniającego swoją przynależność polityczną w zależności od zmieniających się sytuacji społecznych. Prasa chwaliła grę aktora, jego śpiew, taniec i komiczne perypetie, które prezentował z wdziękiem i ironią⁹.



Il. 2. *Sześć wcieleń Jana Piszczyka* Jerzego Stefana Stawińskiego. Scena zbiorowa. Reż. Wojciech Kościelniak, scen. Damian Styrna, prem. 30 września 2015 r. Fot. Kinga Tankert

Także pozostałe postacie nie były banalne i bezmyślne. Przykładowo Marta Gzowska-Sawicka w roli Majorowej w trakcie próby zdobycia i uwiedzenia bohatera wykorzystała całą gamę emocji i nastrojów. Podobnie nastolatki, Agnieszka Sose (Jola, córka Majorowej), Wiktoria Węgrzyn (Koleżanka Wych), Sabina Karwala (Irena Kłopotowska) i Daria Polasik-Bułka (Basia), stworzyły zdecydowane, pewne siebie postacie młodych kobiet.

Industrialna przestrzeń akcji widowiska rozgrywającego się w fabryce manekiniów była obrazem świata odrealnionego, stworzonego z gotowych form i odlewów. Zaprojektowany przez Damiana Styrnę świat tworzyły rekwizyty nawiązujące do fabrycznego środowiska. Płaski, jednowymiarowy obraz świata składał się z czarnych ścian, fluorescencyjnych napisów i plastikowych plansz. Zaangażowany spektakl mówił przede wszystkim o współczesnych mechanizmach i sposobach unicestwienia człowieka. Równocześnie kompozycje muzyczne Piotra Dziubka¹⁰, ulubionego

Wydział Aktorski Państwowej Wyższej Szkoły Filmowej, Telewizyjnej i Teatralnej im. Leona Schillera w Łodzi. Jest aktorem Teatru Powszechnego w Łodzi.

⁹ Z okazji premiery spektaklu *Sześć wcieleń Jana Piszczyka* 26 września, w ramach tzw. Munk Night, odbył się nocny pokaz filmów Andrzeja Munka.

¹⁰ Piotr Adam Dziubek, ur. 3 stycznia 1974 we Wrocławiu – kompozytor i instrumentalista, pracownik Akademii Muzycznej we Wrocławiu, miłośnik jazzu. Komponuje utwory na akordeon, skrzypce, fortepian, gitarę i perkusję. Autor muzyki do kilkudziesięciu widowisk muzycznych Wojciecha Kościelniaka.

kompozytora reżysera, nawiązywały do różnych gatunków i kultur. Wykorzystano w nich nowoczesne technologie. Melodyjność spektaklu korespondowała z nowymi formami tanecznymi w układzie Jarosława Stańka. Rozrywkowy charakter całości stawiał ważne pytania, dotyczące m.in. uczciwości i wierności swoim przekonaniom (por. Sobierski 2018; Wyszogrodzki 2018). Podobnie jak i wcześniejsze musicale Kościelniaka, tak i ten nie był ckliwą opowieścią ubraną w kostium muzyczny, ale interesującą historią o otaczającej widownię współczesności. W sumie powstało niezwykle plastyczne i harmonijne widowisko muzyczne, którego wyrównany poziom aktorski budził uznanie. W 2016 roku spektakl otrzymał Złotą Maskę w kategorii najlepsze przedstawienie sezonu na terenie województwa śląskiego i opolskiego, a także Złotą Maskę otrzymał Damian Styrna za scenografię. Równocześnie nagrodę im. Zbigniewa Grucy przyznano Darii Polasik oraz nominowano do nagrody Złotej Maski Martę Gzowską-Sawicką za rolę Majorowej.

Po tym sukcesie, rok później, 30 września 2016 roku, Mazurkiewicz zdecydował się wyreżyserować kolejny musical *Człowieka z La Manchy* Dale'a Wassermana z muzyką Mitcha Leigha, w scenografii Damiana Styrny, z udziałem Orkiestry Kameralnej Silesian Art Collective pod kierownictwem muzycznym Mateusza Walacha. Ponowne odwołanie się w krótkim czasie po raz trzeci do pozycji musicalowej przez repertuarowy niewielki zespół dramatyczny było odpowiedzią na zawsze istniejące na tym terenie zapotrzebowanie na tego rodzaju spektakle. Mazurkiewicz posiadający szczególne predyspozycje do realizacji widowisk muzycznych, wieloobsadowych i wielofakturowych, szybko zorientował się, że mając w miarę dobrze śpiewających aktorów, może pokusić się o wystawienie tego trudnego widowiska.

Rozgrywająca się w beczcasie akcja spektaklu zdawała się przywracać wiarę w chwałę błędnego rycerza wczoraj, dziś i jutro, wiarę w sens jego walki z otaczającą bohatera niesprawiedliwością. Świat marzeń i wyobraźni Don Kichota przeplatał się z realiami więzienia, tworząc syntezę heroicznej walki dobra ze złem, walki, której niezbędnym orężem było marzenie, zmieniające ludzi i otaczający ich świat. Spektakl, pozbawiony tradycyjnych broadwayowskich wątków romansowych, nawiązywał do współczesnych problemów społeczno-politycznej rzeczywistości. Oczekujący w więzieniu na wyrok Świętej Inkwizycji pisarz i poeta Cervantesa zmierzyć się musiał także z atakiem ze strony otaczających go złoczyńców. Oskarżany przez nich o dobroć, uczciwość i uczynność, zdecydował się na odegranie przed współwięźniami sceny ze swojej powieści o Don Kichocie i jego wiernym giermku Sancho Pansie. Poddał się więc ocenie współtowarzyszy, z nadzieją, że zostanie zrozumiany.

Inscenizacja ukierunkowana została na potrzeby masowej widowni. Dotyczyła narastających zjawisk społecznego rozwarstwienia i stałego zagrożenia militarnym konfliktem. Oryginał libretta reżyser nieznacznie zmienił, dodając, pod wpływem lektury dzieł Oriany Fallaci, dodatkowe kwestie. Zwłaszcza Don Kichot w swoim monologu korzystał z jej przemyśleń i uogólnień dotyczących współczesności. W ten sposób odczytana klasyka była opowieścią o ludzkiej dobroci, potrzebie naprawy

świata i zrodzonych w warunkach krańcowego niebezpieczeństwa marzeniach oraz próbach przełamania dominującego strachu.

Scenografia to pajęczyna lin, krat i drabin linowych, rozmieszczonych pomiędzy oddalonymi od siebie oknami, co przywodziło na myśl zarówno pokład statku, jak i więzienną celę. Do umieszczonego w centralnej części sceny podestu prowadziły schody, usytuowane z trzech stron. W takiej przestrzeni rozgrywały się wszystkie sceny Damiana Styrny. Jej uniwersalność, a zarazem aktualność uwydatniały kostiumy zaprojektowane przez Barbarę Guzik. Z wyjątkiem bohaterów Inkwizycji i ich strażników, którzy byli w uniformach współczesnych pracowników ochrony, aktorzy nosili podarte łańchmany. Akcja dodatkowo wspierana była znakomitą choreografią Jarosława Stańka. Dynamiczne, mocne i brutalne tańce odwoływały się wprost do breakdancé'u i innych współczesnych form street dance'u. W efekcie Rafał Sawicki za rolę Cervantesa otrzymał Złotą Maskę, a widowisko, jak również sama choreografia nominowane były do tej nagrody w kategoriach spektakl roku. Krytyka z uznaniem pisała o znakomicie zgranym zespole, szczególnie wyróżniając Wiktorię Węgrzyn-Lichosyt brawurowo śpiewającą i grającą rolę Aldonzy oraz postać Sanczo Pansy w wykonaniu Tomasza Lorka, a także Grzegorza Margasa i Sławomira Miskę.

Te trzy wymienione na wstępie musicale w repertuarze Teatru Polskiego z zainteresowaniem przyjęte przez widownię zaowocowały m.in. wzrastającą z sezonu na sezon liczbą widzów, a także otaczającą teatr pozytywną giełdą środowiskową. Pozwoliło to na realizację w następnych sezonach kolejnych rozbudowanych widowisk muzycznych. Pierwszym był *Faraon. Fantasmagoria na chóry i solistów*, na motywach powieści Bolesława Prusa *Faraon* i opery Giuseppe Verdiego *Aida*, w reżyserii Cezarego Tomaszewskiego, w adaptacji i dramaturgii Grzegorza Niziołka i w opracowaniu muzycznym Karola Nepelskiego (prem. 4 czerwca 2022 roku). Drugim był dramat muzyczny Isaaca Bashevisa Singera *Sztukmistrz z miasta Lublina* w reżyserii Witolda Mazurkiewicza, z muzyką Zygmunta Koniecznego, z librettem Jana Szurmieja, Michała Komara, z songami Agnieszki Osieckiej, w scenografii Damiana Styrny, multimediami/video Eliasza Styrny, kostiumach Igi Sylwestrzak, choreografii Jakuba Lewandowskiego, reżyserii światel Ewy Garniec, pod kierownictwem muzycznym Jacka Obstarczyka i przygotowaniu wokalnym Anny Ostrowskiej (prem. 8 października 2022 roku).

Faraon w ujęciu realizatorów nie był opowieścią o mechanizmach władzy, ale próbą ukazania nowego bohatera spektaklu, jakim był egipski lud, „(...) komentator wydarzeń, figura populizmu, niespokojny pełen żądań tłum, raz liryczny, innym razem złowieszczy, rozpięty na partyturze arii zaczerpniętych z opery Verdiego” (Lipowski 2022: 58–59). To za jego sprawą nastąpił rozpad państwa, jego kultury i instytucji, a ambicje i plany władzy utonęły w morzu konfliktów. Politycznym wrogiem postępu stało się społeczeństwo, tak jak rewolucyjnym zmianom w dziewiętnastowiecznej Europie „(...) znoszącym podziały klasowe, przeciwstawia ideologię nacjonalizmu, głoszącego potrzebę silnych granic, autorytarnej władzy i mocnych

tożsamości narodowych” (Program do *Faraona...* 2022: 4). Magdalena Fizgal zauważyła, że chóralne partie z *Aidy*, w wykonaniu liczącego trzynaście osób chóru, wyznaczały nadrzędną strukturę spektaklu. Aranżer i kompozytor w jednej osobie stworzył przejmującą, oniryczną muzykę do widowiska zbliżonego charakterem do electroopery. W partiach z *Aidy* słychać było wyraźne inspiracje brzmieniem syntezatorów. Aktorzy w związku z tym korzystali z przetworzonych podkładów muzycznych w śpiewanych po włosku partiach z opery Verdiego¹¹. Spektakl mimo nowoczesnej estetyki cieszył się powszechnym powodzeniem.

Z kolei od kilkudziesięciu lat obecny w repertuarach teatrów polskich *Sztukmistrz z miasta Lublina* w Bielsku-Białej wystawiony został tradycyjnie (il. 3). On również przyjęty został przez widownię i prasę z powszechnym uznaniem. Zwracano uwagę na to, że główny bohater Jasza (Mateusz Wojtasiński), poszukując prawdy o życiu i sobie, balansował pomiędzy tradycyjną kulturą chasydów, jej obrzędowością i religijnymi wymaganiami Tory, a światem bez korzeni, bez Boga i tradycji. Szukał swojego miejsca i odpowiedzi na pytanie o to, kim jest, po co to wszystko i jak w tej sytuacji żyć? Kryzysowi wiary w Boga towarzyszył kryzys wiary w samego siebie. W entuzjastycznych recenzjach prasowych na temat z rozmachem przygotowanego spektaklu, pisano m.in., że jest „piękny i porywający” (Bubin, online), „to kolejny samograj Teatru Polskiego” (Odziomek 2022), „fenomenalne przedstawienie” itp. (Sknadaj, online). W znacznym stopniu zadecydowały o tym walory muzyczne spektaklu, w tym dźwięk skrzypiec i/lub akordeonu, jak i perfekcyjny, czysty śpiew solowy i wielogłosowy całego zespołu. Zauważmy, że zarówno muzycy, jak i aktorzy tworzyli harmonijną całość muzyczną.



Il. 3. *Sztukmistrz z miasta Lublina* Isaaca Bashevisa Singera. Scena zbiorowa. Reż. Witold Mazurkiewicz, muz. Zygmunt Konieczny, scen. Damian Styrna, prem. 8 października 2022 r. Fot. Dorota Koperska

¹¹ Spektakl nominowany został do nagrody Złotej Maski w kategorii spektakl roku. Mateusz Wojtasiński otrzymał Złotą Maskę za rolę Ramzesa w *Faraonie* oraz Jaszy w *Sztukmistrzu z miasta Lublina*. Natomiast BRACIA, czyli Agnieszka Klepacka i Maciej Chorąży otrzymali Złotą Maskę za scenografię.

Wymieniając widowiska muzyczne Teatru Polskiego w Bielsku-Białej w latach 2013–2023, dodajmy, że na otwarciu sezonu 2023/2024 wystawiony został jeszcze musical Johna Kandra, Freda Ebba i Joe Masteroffa *Kabaret* w reżyserii Małgorzaty Warsickiej, aranżacji i kierownictwie muzycznym Jacka Obstarczyka, scenografii Natalii Mleczak, kostiumach Konrada Parola i choreografii Anny Godowskiej (prem. 7 października 2023 roku) (il. 4). Spektakl został zrealizowany przed wyborami 15 października 2023 roku, co nadało mu dodatkowy kontekst polityczny.



Il. 4. *Kabaret* Johna Kandra, Freda Ebba i Joe Masteroffa. Wiktoria Węgrzyn-Lichosyt (Sally Bowles). Reż. Małgorzata Warsicka, scen. Natalia Mleczak, prem. 7 października 2023 r. Fot. Dorota Koperska

Podkreślmy, że zarówno wysiłek organizacyjny, jak i wysokie koszty realizacji wieloobsadowych spektakli sprawiały, że nie w każdym sezonie realizowano widowiska

musicalowe. Negatywną rolę dodatkowo odegrała w tym czasie panująca pandemia COVID-19 (por. Ilczuk 2021). W konsekwencji zaistniała stała potrzeba obniżania kosztów produkcji, przy równoczesnych wzrostach wpływów za bilety. W tej sytuacji Mazurkiewicz poszukiwał atrakcyjnych sztuk muzycznych, z niewielką, dwu- lub trzysobową obsadą, lub decydował się na proponowane mu przez artystów monodramy muzyczne. Ograniczano także koszty scenografii. W ostatniej dekadzie w Bielsku-Białej warunki te spełniała m.in. sztuka brytyjskiego dramaturga Petera Quiltera *Boska!*, zrealizowana w reżyserii Pawła Szkotaka, w scenografii Damiana Styrny, w kostiumach Anny Chada i opracowaniu muzycznym Pawła Szkotaka i Styrny (prem. 15 września 2018 roku).

Ta zabawna opowieść o zamożnej ekscentryczce, nazywanej „najgorszą śpiewaczką świata”, pojawiła się w Bielsku-Białej jako druga w dziejach realizacja w Polsce. Twórca spektaklu osadził widowisko w realiach tętniącego muzyką, pełnego przepychu i blichtru Nowego Jorku lat czterdziestych XX wieku. W tym celu scenograf Damian Styrna wykorzystał motywy nowojorskiej architektury, a Iwona Runowska urozmaiciła spektakl dynamiczną choreografią. Całość panoramy Nowego Jorku uzupełniały projekcje multimedialne Damiana i Eliasza Styrmów oraz prezentowane na ich tle kostiumy z epoki według projektów Anny Chada¹². W roli tytułowej wystąpiła Beata Olga Kowalska, aktorka na co dzień grająca w teatrach muzycznych w Łodzi i Warszawie. Role pozostałych wykonawców, Grzegorza Margasa, Tomasza Lorka, Marty Gzowskiej-Sawickiej, Wiktorii Węgrzyn i Marii Suprun, były przykładem obudowanej prawdą psychologiczną gry zespołowej.

Do grona spektakli muzycznych ostatniej dekady w Bielsku-Białej należały również monodram muzyczny Zuzanny Bojdy *Wyspa Kalina* w reżyserii Agaty Puszcz, z muzyką na żywo Piotra Matusiaka, w scenografii Szymona Szewczyka, kostiumach Igi Sylwestrzak, (prem. na Małej Scenie 30 listopada 2019 roku) oraz monodram muzyczny Zuzanny Bojdy *Milczenie. O Ewie Demarczyk* w reżyserii Tomasza Fryzła, scenografii i kostiumach Szymona Szewczyka, z muzyką i aranżacją muzyczną Nikodema Dybińskiego (prem. 3 grudnia 2022 roku). Spektakl poświęcony Kalinie Jędrusik w wykonaniu Wiktorii Węgrzyn-Lichosyt odwoływał się do życia artystki, jej umiejętności wokalnych i walorów fizycznych. Obdarzona sporym temperamentem aktorka, stworzyła portret kobiety skonfliktowanej z epoką¹³. Jej postać z jednej strony uśmiechnięta, pogodna i radosna, z drugiej rozgoryczona

¹² Dodajmy, że w tym czasie muzyczny charakter miał także dramat legionowy Zygmunta Nowakowskiego *Gałązka rozmarynu*, w adaptacji i reżyserii Jana Nowary, w scenografii, kostiumach i multimediami Macieja i Marka Mikulskich (prem. 17 listopada 2018 roku).

¹³ Spektakl na Ogólnopolskim Festiwalu Dramaturgii Współczesnej „Rzeczywistość przedstawiona” Zabrze 2021 otrzymał Nagrodę Publiczności; Wiktorina Węgrzyn-Lichosyt otrzymała nagrodę aktorską oraz nagrodę Jury Młodych XX Ogólnopolskiego Festiwalu Dramaturgii Współczesnej „Rzeczywistość przedstawiona” Zabrze 2021, a także nagrodę ZASP „Laur Dembowskiego”.

świadomością swoich niespełnionych artystycznych możliwości, do złudzenia przypominała skandalistkę i symbol seksu lat PRL-u.

Z kolei przedstawienie poświęcone Ewie Demarczyk w wykonaniu Marty Gzowskiej-Sawickiej było próbą odkrycia tajemnicy milczenia i nieobecności piosenkarki na estradzie w ostatnich dwóch dekadach jej życia. Kompozycje znanych powszechnie utworów Zygmunta Koniecznego w aranżacji Nikodema Dybińskiego były integralnym składnikiem monodramu *Bojdy*¹⁴.

I wreszcie w grupie małoobsadowych muzycznych komedii muzycznych w ostatnim sezonie znajdujemy *The Big Bang, czyli Wielki wybuch* Boyda Grahama w adaptacji, przekładzie i reżyserii Tomasza Dutkiewicza (prem. 5 lipca 2021 roku), w brawurowym wykonaniu Rafała Sawickiego – Jeda, Tomasza Lorka – Boyda oraz pianisty – Piotra Matusika – Alberta.¹⁵

Dla pełnego obrazu rozśpiewanego i umuzykalnionego zespołu Teatru Polskiego w Bielsku-Białej dodajmy, że od czasów dyrekcji Tomasza Dutkiewicza w latach 1999–2005 utrwalił się zwyczaj prezentacji w sylwestra, już po wystawianym tego dnia przedstawieniu, dodatkowo przygotowany przez zespół teatru tematyczny koncert wokalny. W ostatnim dziesięcioleciu zatytułowane one były: *Przetańczyć całą noc. Spacer po Broadwayu* (2016), *Ostatnia randka z Sinatrą* (2017), *Muzyczna podróż z Abbą* (2018), *To tylko twist* (2019), *Viva Italia* (2020), *Karuzela Pani Marii. Piosenki Marii Koterbskiej* (2022) i ostatnio „*Boskie BB*” przy przebojach Kory i *Maanamu* (2023). Osobne koncerty wokalne odbywały się na wolnym powietrzu, m.in. w oknie teatru, uświetniając wrześniowe obchody Dni Bielska-Białej. Przykładem tego był m.in. zorganizowany 28 sierpnia 2022 roku koncert zatytułowany *Jak minął dzień. Piosenki Krzysztofa Krawczyka*. Osobne koncerty odbywały się na rynku Starego Miasta. Jeden z nich poświęcony był pamięci zmarłego Kazimierza Czaplī, długoletniego aktora teatru bielsko-bialskiego.

Rodzi się pytanie, jakie problemy i zagadnienia artykułował teatr i w jaki sposób upominał się o nie za sprawą swoich widowisk muzycznych. Najogólniej i w wielkim skrócie można stwierdzić, że był to w latach 2013–2023 teatr zarówno nowoczesnej formy muzycznej i oryginalnych rozwiązań plastycznych, jak i spektakli tradycyjnych, niemal klasycznych w swoim kształcie. Podejmowane przez niego problemy dotyczyły zagadnień współistnienia i koegzystencji mieszczańskiej cywilizacji Zachodu z archaicznymi elementami kultury śródziemnomorskiej, a także obecnego w życiu społecznym oportunistów. Propagował wiarę w sens walki z niesprawiedliwością i przestrzegał przed formułowanymi przez warstwy ludowe hasłami populizmu i ich katastrofalnymi skutkami. Z odwagą pytał o sens życia, poszukując odpowiedzi na pytania: Kim jesteśmy, po co to wszystko i jak w tej sytuacji żyć? I wreszcie już

¹⁴ Marta Gzowska-Sawicka otrzymała Złotą Maskę za rolę kobietą w monodramie *Milczenie. O Ewie Demarczyk* oraz rolę Zewtla w *Sztukmistrzu z miasta Lublina* i Sary w *Faraonie*.

¹⁵ Tomasz Lorek i Rafał Sawicki za role te otrzymali Złote Maski w Kategorii Aktorstwo w 2022 roku.

na progu sezonu 2023/2024 przestrzegał przed realnie rodzącym się zagrożeniem ze strony faszyzmu. Upominał się także o prawdziwy portret Kaliny Jędrusik, kobiety skonfliktowanej z epoką.

Dodajmy, że obecny współcześnie w repertuarze Teatru Polskiego bogaty nurt muzyczny, w tym zwłaszcza musicale, jest wyrazem powszechnego zainteresowania publiczności tą formą teatru, jego nowoczesnym tworzycem i bogactwem środków ekspresji.

W porównaniu z międzynarodowymi prywatnymi produkcjami musicalowymi Teatr Polski w Bielsku-Białej realizuje swoje muzyczne przedstawienia za skromne środki finansowe na niewielkiej scenie dla widzów równie kameralnej dziewiętnastowiecznej widowni. Pozwala na to utalentowany i zaangażowany zespół wykonawców oraz możliwość starannego opracowania muzycznego, scenograficznego i choreograficznego przedstawień. Negatywnie na rozwój przedstawień wpływały bez wątpienia niemożność zaangażowania znanych artystów do ról tytułowych oraz ich stosunkowo krótki czas eksploatacji. Mazurkiewicz potwierdził istnienie epoki musicalu, który w niewielkich teatrach terenowych współistnieje na równi z utworami dramatycznymi. Dotychczasowy podział na sceny dramatyczne i muzyczne wydaje się w wypadku Teatru Polskiego w Bielsku-Białej nie w pełni odpowiadać rzeczywistości, jako że jego zespół poza kompetencjami aktorskimi posiada także walory wokalne. Muzyka w jego murach wyłącznie jako tło, element nastroju wpływającego na emocje odbiorcy zdaje się już nie wystarczać. Mazurkiewicz dostrzegł w muzyce to, że potrafi ona wnikać do najgłębszych warstw osobowości człowieka, m.in. spowalnia jego akcję serca, aktywizuje lub osłabia czynności mózgu, obniża ciśnienie krwi, rozluźnia pracę mięśni i normuje oddech. Spełnia przy tym m.in. rozległe funkcje społeczne, takie jak funkcja estetyczna, emocjonalna, komunikacyjna, symboliczna i integracyjna. Ta ostatnia służy budowaniu wspólnoty poprzez zachowania ludyczne i religijne. Z kolei za sprawą muzykoterapii służy zdrowiu społecznemu. Rośnie zatem zapotrzebowanie na jej obecność w teatrze dramatycznym.

Szczęśliwym zbiegiem okoliczności w zespole bielsko-bialskim znakomita większość to dobrze śpiewający aktorzy. Bez ich aktywności i zaangażowania, a także dobrej atmosfery pracy te wieloobsadowe i wielofakturowe widowiska byłyby niemożliwe.

Bibliografia

- Bubin Stanisław (2016). Człowiek z La Manczy broni się przed inkwizycją. *Lady's Club*, 6, 37–39.
- Bubin Stanisław, <https://ladysclub-magazyn.pl/aktualnosci/wedrowka-po-linie-nad-przepascia-zycia-recenzja> [odczyt: 6.8.2024].
- Golonka Marek (2023). *Polski megamusical? Teatr Wojciecha Kościelniaka a światowy teatr musicalowy*. Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego.

- Ilczuk Dorota (2021). *Artystki i artyści teatru w czasach COVID-19. „Dopóki jawi się przede mną premiera, będę walczyć”*. Raport z badań, współpr. Anna Karpińska, Emilia Cholewicka, Ewa Gruszka-Dobrzyńska, Kuba Piwowar, Ziemowit Socha. Warszawa: Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego.
- Komorowska Małgorzata (2008). *Za kurtyną lat. Polskie teatry operowe i operetkowe 1918–1939*. Kraków: Impuls.
- Legendź Magdalena (2016). Święta i przeklęta, czyli nowy sezon w teatrach. *Relacje-Interpretacje*, 4, 18–22.
- Linert Andrzej (2015). *Teatr Apollina i jego muz. Teatr polski w Bielsku-Białej 2000–2015*. Bielsko-Biała: Wydział Kultury i Sztuki Urzędu Miejskiego (seria: Biblioteka Bielska Białej, nr 27).
- Lipowski Wojciech (2021). Wyprowadzić czas. *Śląsk*, 6, 54–55.
- Mazurkiewicz Witold (2013). „Teatr swój widzę... przyjazny”. *Kurier Radia Bielsko*, 31, 19.
- Mikołajczyk Jacek (2010). „Musical nad Wisłą”. *Historia musicalu w Polsce w latach 1957–1989*. Gliwice: Gliwicki Teatr Muzyczny.
- Odziomek Marta (2022). Tradycyjnie i z rozmachem. „Sztukmistrz z miasta Lublina” w Teatrze Polskim w Bielsku-Białej. *Gazeta Wyborcza-Katowice*, nr z 1 XII, <https://e-teatr.pl/tradycyjnie-i-z-rozmachem-32109> [odczyt: 6.8.2024]
- Program do *Faraona. Fantasmagorii na chóry i solistów, na motywach powieści Bolesława Prusa Faraon i opery Giuseppe Verdiego Aida* w Teatrze Polskim w Bielsku-Białej, prem. 4 VI 2022.
- Sknadaj Tomasz: <https://www.terazteatr.pl/aktualnosci/sztukmistrz-z-miasta-lublina-recenzja,6975> [odczyt: 6.8.2024]
- Sobierski Piotr (2018). *Więcej niż musical. Teatr Wojciecha Kościelniaka*. Gdynia: Gdyńskie Centrum Kultury.
- Wyszogrodzki, Daniel (2018). *Ale musicale! Złote stulecie 1918–2018*. Warszawa: Maginesy.
- Wyszomirski Piotr (online). *Gdynia fetuje Kościelniaka*, Encyklopedia teatru, <https://encyklopediateatru.pl/artykuly/266288/gdynia-fetuje-koscielniaka> [odczyt: 6.08.2024].

„Ruch ten nie ma szans powodzenia” *Traugutt* Franciszka Ziejki

Anna Kuligowska-Korzeniewska  <https://orcid.org/0000-0002-4900-6935>

Akademia Teatralna im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie

ORYGINALNY ARTYKUŁ NAUKOWY

Źródła finansowania publikacji / Funding acknowledgements: brak źródeł

Polityka open access / OA policy: CC BY 4.0

Informacja o konflikcie interesów / Conflict of interest: brak konfliktu interesów

Sugerowane cytowanie artykułu: Kuligowska-Korzeniewska Anna (2024). „Ruch ten nie ma szans powodzenia”. *Traugutt* Franciszka Ziejki. *Zarządzenie w Kulturze*, 25(1–2), 227–246.

Abstract

“This Movement Has No Chance of Success”.

Franciszek Ziejka’s *Traugutt*

The article is a commemoration of the 160th death anniversary of the head of the National Government, Romuald Traugutt (August 5, 1864). Although four dramas devoted to Traugutt were written before the war (in the years 1913–1933), they are surpassed in every aspect by the script of a television play entitled *Traugutt*, a work of great merit for Cracow and the Polish humanities by Prof. Franciszek Ziejka (recorded in May 1990 by the Polish Television Centre in Cracow as part of the series *The Theatre of Fact*). The title role was played by actor Jerzy Radziwiłowicz as he was accompanied by various artists from Cracow’s theatres (the Helena Modrzejewska Old Theatre and the Juliusz Słowacki Theatre). As Professor Ziejka deposited the text of Traugutt at the Jagiellonian Library with a clause of inaccessibility, I undertook efforts to convince the descendants of the author to make it available for research purposes. This attempt was successful, hence this article is a presentation of this play in the context of historical research on the January Uprising.

Keywords: January Uprising, decree on the abolition of serfdom, National Government, Romuald Traugutt, dramatic literature about the January Uprising, historical drama, Franciszek Ziejka

Proszę wybaczyć zwierzenie osobiste, które kieruję do 80-letniego Jubilata Profesora Emila Orzechowskiego, aby wytłumaczyć się z tematu ofiarowanej Mu pracy. Zainteresowanie osobą ostatniego naczelnika powstania styczniowego, a ściślej dziejami powstania, przejawiałam już od wielu lat. Opisując chociażby historię teatru łódzkiego w XIX wieku, nie mogłam nie zauważyć, że w latach 1863–1864 nie odbywały się tutaj żadne przedstawienia, także w języku niemieckim. Niemcy, których Rząd Królestwa Polskiego (m.in. Stanisław Staszyc, Rajmund Rembieliński), kusząc wieloma ulgami sprowadził w latach dwudziestych XIX wieku, aby Łódź i okoliczne osady – dla bogactwa tutejszych rzek – zamienić w ośrodek tkactwa i tym samym uprzemysłowić biedne, rolnicze ziemie, po wybuchu powstania listopadowego opowiedzieli się po stronie Rosjan. Ale w roku 1863 przystąpili już licznie

do walk z carskim wojskiem i podobnie jak Polacy (oraz Żydzi) podlegali różnym represjom, łącznie z wywózką na Syberię. Traugutt do fabrycznej Łodzi nigdy nie przybył, ale i tutaj docierały tajne rozporządzenia z pieczętą Rządu Narodowego.

Próbowałam sprawdzić, czy moje rodzinne miasto weszło do powstańczej literatury, zwłaszcza dramatycznej. W tym celu przejrzałam publikację Wiktora Hahna *Rok 1863 w dramacie polskim* (1913), ale bez rezultatu. A przecież Łódź szczyliła się kilkoma bohaterskimi postaciami, jak 24-letnia ziemianka Maria Piotrowiczowa, która zginęła w słynnej przegranej bitwie pod Dobrą (24 lutego 1863 roku) oraz jej mąż Konstanty Piotrowicz, jeden z twórców łódzkiej konspiracji, który zmarł z powodu odniesionych ran; jak ksiądz wikary Józef Czajkowski, który utworzył pierwszy łódzki oddział powstańczy i nocą z 30 na 31 stycznia 1863 roku zerwał z ratusza symbole carskiej władzy – czarnego dwugłowego orła oraz rosyjskie napisy; jak Andrzej Rosicki, prezydent Łodzi w latach 1862–1865, którego Rosjanie usunęli z urzędu za sprzyjanie powstańcom (Kita 2023: 57–75).

Obchodzona przed laty 150. rocznica wybuchu powstania styczniowego skłoniła mnie, aby lekturą kilkudziesięciu dramatów wymienionych przez prof. Hahna, podzielić się ze studentami Wydziału Wiedzy o Teatrze Akademii Teatralnej im. Aleksandra Zelwerowicza. Owocem tej seminaryjnej pracy była niewielka książeczka pt. „*dzisiaj zapomniany grób...*” (Zembrzuska 2014). Jest to kwestia – jak pamiętamy – *Matki z Wyzwolenia* Stanisława Wyspiańskiego, która zobaczywszy syna, czyli Starego Aktora wracającego z teatru z naręczem kwiatów, zdziwiła się: „*twój ojciec był bohater, a my jesteśmy nic*”. Wspomniana publikacja zawierała ponad dwadzieścia esejów poświęconych dramatom o powstańczej walce i męczeństwie. Nie zważaliśmy na przestrogi, aby nie czcić wciąż polskich klęsk i żyć w cieniu narodowej martyrologii. Nie byliśmy jednak obojętni na głosy, żeby wprowadzić do kalendarza inną rocznicę: ostatecznego zniesienia pańszczyzny z marca 1864. Akt ten był podstępny krokiem cara Aleksandra II, który chciał w ten sposób odciągnąć chłopów od powstania. Należy przypomnieć, że już w roku 1863 Rząd Narodowy ogłosił oswobodzenie chłopów od niewolniczego obowiązku pracy „na pańskim” (bez oczynszowania), czym zniechęcił znaczną część szlachty do udziału w powstaniu.

O zniesieniu pańszczyzny, a także o nakładaniu kar na szlacheckie dwory przypominał nieustannie Romuald Traugutt na posiedzeniach Rządu Narodowego, co znalazło odbicie w dramacie Franciszka Ziejki. Profesor Ziejka (1940–2020), czego nie trzeba wyliczać w Krakowie, sprawował (z wyboru) wiele prominentnych funkcji: m.in. rektora Uniwersytetu Jagiellońskiego (1999–2006), przewodniczącego Konferencji Rektorów Akademickich Szkół Polskich (2002–2005), przewodniczącego Społecznego Komitetu Odnowy Zabytków Krakowa (2005–2020). Studenci polonistyki i teatrologii krakowskiej pamiętają Go jako dziekana Wydziału Filologicznego (1990–1993), a przede wszystkim jako wybitnego wykładowcę literatury pozytywizmu i *Młodej Polski*, oraz autora wielu cennych monografii, m.in. *Złota legenda chłopów polskich* (1984), *Paryż młodopolski* (1993), *Poeci, misjonarze, uczeni*.

Z *dziejów kultury i literatury polskiej* (1998). Był – tak Go zapamiętałam z wielu publikacji, konferencji naukowych i rozmów – wybitnym znawcą *Wesela* Wyspiańskiego. Odznaczał się nie tylko pasją historyczną, ale i temperamentem politycznym, o czym świadczy jego współpraca z Teatrem Faktu Telewizji Polskiej, dla którego napisał kilka sztuk, m.in. *Polski listopad* (1989) i właśnie *Traugutt*, którego rejestracja odbyła się w dniach 16–29 maja 1990 w Ośrodku Telewizji w Krakowie.

Było to niemałe przedsięwzięcie, gdyż w tym „scenariuszu widowiska telewizyjnego” – jak Franciszek Ziejka określił swój utwór – występują 43 historyczne postaci wymienione z imienia i nazwiska oraz wiele anonimowych, czyli liczni żandarmi, tłumy (przechodnie, widzowie) oraz Kat. Oto początek tego widowiska: na tle rycin z manifestacji narodowych (głównie Artura Grottgera, z podaniem tytułów i szczegółowej bibliografii) słychać z offu Głosy. Ich zadaniem jest wprowadzenie widzów w przebieg wydarzeń, poczynając od 29 listopada 1860 roku, kiedy w kościele na Lesznie „zgromadził się tłum młodych”, który po nabożeństwie po raz pierwszy odśpiewał publicznie „patriotyczną wersję” hymnu *Boże, coś Polskę* (hymn ten – jak pamiętamy – napisał w roku 1816 Alojzy Feliński do muzyki Jana Nepomucena Kraszewskiego na cześć nowego króla Polski, czyli cara Aleksandra I). Zaśpiewano także *Marsz Dąbrowskiego*.

„Tak zaczęła się – odnotował Ziejka – rewolucja moralna”. Kolejny Głos informuje o „pierwszych ofiarach”, czyli 42 rannych, postrzelonych przez dwa szwadrony konne żandarmerii na Rynku Starego Miasta, gdzie 25 lutego 1861 roku warszawiacy zgromadzili się w 30. rocznicę bitwy pod Grochowem. Dwa dni później, czyli 27 lutego (to pamiętna data!) po nabożeństwie w kościele Karmelitów ruszyła ulicami Warszawy piętnastotysięczna manifestacja religijna. Od strzałów żołnierzy pułku niżyńskiego 62 osoby zostały wówczas ranne, a 5 osób zabito (Głos III). W pogrzebie tych pięciu ofiar na Powązkach (Głos IV) uczestniczyła „cała Warszawa”. Kraj ogarnęła żałoba narodowa, która przejawiała się w czarnej garderobie i żelaznej biżuterii, noszonej przez Polaków jeszcze przez wiele lat, pomimo wysokich kar pieniężnych nakładanych przez Rosjan. W kościołach odbywały się nabożeństwa żałobne, zamieniające się w „krwawe msze”, które kończyły strzały do wiernych i duchowieństwa.

Tę kronikę, po oczywistym odnotowaniu branki z 14 na 15 stycznia 1863 roku oraz wybuchu powstania 22 stycznia, zamyka Głos (wciąż z offu), który wprowadza postać Traugutta (z jego fotografią na ekranie):

Kiedy początkowy entuzjazm zaczął gasnąć, gdy posypały się klęski, a zwątpienie zakradło się w umysły i serca powstańców, na czele Rządu Narodowego stanął Romuald Traugutt. Człowiek przez pół roku potrafił podtrzymać powstanie. Bez reszty oddany w sprawie narodowej, pracował za legion.

Po tych słowach pojawia się wreszcie w celi na Cytadeli „żywy” Traugutt, zajęty klejeniem z okruszyn chleba głowy kobiety, czyli żony Antoniny. Tej pracy znów

towarzyszą Głosy, które tym razem cytują pełne uniesień o ostatnim przywódcy powstania opinie: Stanisława Krzezińskiego – Dyrektora Wydziału Pracy Rządu Narodowego, Józefa Janickiego – Sekretarza Stanu Rządu Narodowego, Mariana Dubieckiego – Dyrektora ds. Litwy w Rządzie, wreszcie słowa z *Gloria victis* Elizy Orzeszkowej, która przewiozła Traugutta swoim powozem z Litwy do Brześcia:

W powierzchowni tej uderzał przede wszystkim wyraz myśli surowej, skupionej, małomównej. Nic miękkiego, giętkiego, ugrzecznoniego, nic z łatwością wylewającego się na zewnątrz. Tylko myśl jakaś przejmująca, przeogromna, nieustannie w milczeniu, w skupieniu pracująca, i pod jej podkładem jakiś tajemny upał uczuć, który na czole wypalił przedwczesną zmarszczkę i gorącym kopytem powłókł milczącą twarz¹.

Dopiero po tym dość długim prologu, świadczącym – co nie dziwi – o naukowych, dogłębnych studiach Autora, rozpoczyna się właściwa akcja, która prowadzi bohatera telewizyjnego scenariusza przez etapy jego powstańczej biografii. Tak więc jesteśmy świadkami namawiania Traugutta do podjęcia ważnego obowiązku patriotycznego. Rzecz się dzieje 23 kwietnia 1863 roku w zaprzyjaźnionym dworze Jana Mitraszewskiego w Bożydarze na Polesiu, gdzie zebrała się grupa szlachty. To do niej Traugutt kieruje słowa odmowy proponowanego mu stanowiska: „dla Polski gotów jestem na wszystko. Ale patrzę na sprawy okiem wojskowym. Według moich obliczeń ruch ten nie ma szans powodzenia”. Mitraszewski próbuje go przekonać: „powstaje cały naród. To wielka siła”, ale dopiero później Antonina Trauguttowa skłoniła męża, aby objął dowództwo oddziału. Zanim jednak Autor przeniesie widzów do Ostrowa, gdzie jest dworek Trauguttów (maj 1863 roku) oraz raz jeszcze do sąsiada Mitraszewskiego, następuje scena retrospektywna, z roku 1860, umieszczona „w dostatnim mieszkaniu” w Petersburgu, gdzie podpułkownik armii carskiej Traugutt czyta „dużą księgę”, zawierającą historię Hioba, w której upatruje własny los.

Do dworu w Bożydarze Traugutta przywozi Orzeszkowa, która potwierdza decyzję Traugutta. Ten jednak stawia warunki:

Wszyscy musimy wziąć udział w tej wojnie. Jedni walczyć będą w polu, inni muszą tamtym pomagać. Służba zaopatrzeniowa zwróci się do was o pomoc. Także i do kobiet, które muszą zapewnić działanie poczty powstańczej. Jeśli chcecie, abym stanął na czele waszego oddziału, będę wymagającym naczelnikiem.

¹ Wszystkie cytacje pochodzą z maszynopisu *Traugutta*, złożonego w Bibliotece Jagiellońskiej w Krakowie (podkreślenia mojego autorstwa – A.K.-K.). Zechcą przyjąć najgłębsze podziękowania Państwo Dagmara Darczuk i Dominik Ziejka za udzielenie zgody na korzystanie z egzemplarza sztuki autorstwa Ich Ojca prof. Franciszka Ziejki. Wszystkie podkreślenia w cytowanym tekście są mojego autorstwa.

II. 1. Prof. Franciszek Ziejka
Fot. Piotr Drabik
Źródło: domena publiczna,
[https://pl.wikipedia.org/wiki/
Franciszek_Ziejka#/media/Plik:
Prof._Franciszek_Ziejka.jpg](https://pl.wikipedia.org/wiki/Franciszek_Ziejka#/media/Plik:Prof._Franciszek_Ziejka.jpg).



II. 2. Romuald Traugutt
Fot. nieustalony
Źródło: domena publiczna.
Małopolska Biblioteka Cyfrowa,
[https://mbc.cyfrowemazowsze.pl/
dlibra/publication/edition/4147?id
=4147&dirds=1&tab=1](https://mbc.cyfrowemazowsze.pl/dlibra/publication/edition/4147?id=4147&dirds=1&tab=1).

Wraz z zebranymi Traugutt klęka przed krucyfiksem:

Ślubuję o to przed Bogiem, na krwawe rany ukrzyżowanego Chrystusa, że sprawy narodowej nie zdradzę. Polsce poświęcę odtąd wszystkie dni moje. Aż do zwycięstwa. Albo do śmierci. Tak mi Boże dopomóż!

Tym zobowiązaniem – trzeba podkreślić – Traugutt kierował się także, stojąc na czele Rządu Narodowego – aż do śmierci. Przede wszystkim żądał bezwzględного posłuszeństwa. Jako dowódca oddziału, stacjonującego w poleskich lasach (maj 1863), strzałem z pistoletu rani oficera, który nie chce stanąć w szeregu, a zarazem grozi mu sądem wojskowym. W kolejnym miejscu postoju, w Horeckiej Grobli na Polesiu (17 maja 1863), dziękuje za zwycięski bój, jednocześnie mobilizując podwładnych: „drogę do wolnej Polski dopiero zaczęliśmy. Cel jeszcze odległy. Ale nie ustaniemy w dążeniu do niego. Wierzcie mi: Polska wolną będzie! Odzyskamy ją my, albo nasi synowie. A zabłyśnie jeszcze w blasku wolności!”. Towarzyszy temu stara pieśń żołnierska, kończąca się wersami:

Hej bacność, cel i w łeb pal lub serce pal!
Hej trąb, hej trąb, strzelecką trąbką w dal.
A kłuj, a rąb, i w łeb lub serce pal!

Następną scenę prof. Ziejka umieścił w Ludwinowie (lipiec 1863) w dworku Orzeszkowej, która prowadzi gromadkę powstańców, a wśród nich Traugutta, niesionego na noszach. Traugutt nie jest ranny, lecz osłabiony wielodniowym marszem o głodzie. Kiedy bowiem oddział po „nieszczęśliwej bitwie” pod Kołodnem („siły Moskali duże, a nas niespełna 400 osób”), musiał ratować się ucieczką „w najgłębsze ostępy puszczy, w bagna” i pozostał tam przez długie dni „z kilkunastu serkami od tamtejszych chłopów”. „A pan naczelnik uznał – wyjaśniał jeden z powstańców – że może w ogóle nie jeść. Aby mogli inni...”

W tym miejscu Franciszek Ziejka umieszcza Traugutta w celi Cytadeli i każe mu rozmyślać o minionych wypadkach (Głos z offu):

Tak, to było straszne... Myślałem wtedy, że to już koniec. Te straszne błota, między Styrem, Choryniem i Stochodem. Znikąd pomocy... Bagna i bagna... Znikąd pomocy... Bagna i bagna... Za nimi Egger [generał rosyjski – A.K.-K.]... A tu choćby i śmierć głodowa... Tak, to wtedy przyrzekałem sobie, że jeśli uda mi się wyprowadzić ludzi z tej topieli, to rozpuszczę ich, a sam pójdę gdzieś daleko, choćby do Galicji, sprowadzę tam żonę, córki. Wycofam się... Ale gdy tylko wymknęliśmy się z pułapki, wszystko się zmieniło. Tak, to przy tej leśnej mogile, którą mijaliśmy, to tam powiedziałem sobie: nie wolno mi się wycofać, nie mogę zdradzić tych, co spoczywają w tym grobie... Tak, to wtedy postanowiłem walczyć do końca, na tej polanie, przy tym opuszczonym grobie...

Wtedy właśnie Traugutt postanowił udać się do Warszawy, aby „ratować powstanie na Litwie”. Wsparła go Orzeszkowa, zapewniając (rzecz dzieje się w Ludwinowie 23 lipca 1863 roku), że jako jej kuzyn, Michał Czarnecki, zostanie przewieziony powozem (szóstką koni) do granic Królestwa. I to nie leśnym traktem, ale szerokim gościńcem, nie bojąc się rosyjskich patroli. W Warszawie Traugutt na posiedzeniu Rządu Narodowego zjawił się 14 sierpnia 1863 roku i natychmiast domagał się konkretnej pomocy dla oddziałów litewskich. Jego wojskowa kompetencja zrobiła tak wielkie wrażenie, że Rząd mianował go komisarzem wojennym „dla urządzenia organizacji oddziałów narodowych w Galicji”, a następnie wysłał do Paryża, jednocześnie podnosząc go do rangi generała.

Najpierw Traugutt złożył służbową wizytę we Lwowie 26 sierpnia 1863 roku generałowi Edmundowi Różyckiemu, dowódcy jednego z oddziałów na Wołyniu, w przyszłości komisarzowi Rządu ds. powstania na Rusi (czyli Ukrainie). Traugutt pytał o przychylność ze strony Austrii, ale Różycki odpowiedział, że „Wiedeń dba o własny interes. A interes ten to utrzymanie w Polsce *status quo ante*”. W Paryżu 13 września 1863 roku przyjął go książę Władysław Czartoryski, który w Bibliotece Polskiej zwołał członków Agencji Rządu Narodowego. Traugutt uświadomił zebranym, że do Polski dociera tylko część broni konfiskowanej w drodze do kraju przez Austriaków i Prusaków. Kiedy okazało się, że kupioną ze składek broń przechowuje się także w Paryżu, gdyż – jak oświadczył książę Czartoryski – może być potrzebna w spodziewanej wojnie europejskiej, Traugutt nie wytrzymał: „ale my nie mamy czasu. U nas, po lasach, w obozach walczą dziś ludzie (...). Oni potrzebują broni, amunicji, żywności, odzieży”. Czartoryski zapewnia Traugutta, że „Francja nas popiera”, o czym może się przekonać składając wizytę księciu Napoleonowi (synowcowi cesarza Napoleona III). W Palais Royal 15 września 1863 roku usłyszał, że „wojna nie zawsze rozstrzyga o losach państw i narodów. Cesarz rozważa różne możliwości rozwiązania sprawy polskiej. Ostatnio bliską jego sercu jest idea zwołania w tej sprawie europejskiej kongresu”. Gdy znów Traugutt przypomniał: „siły nasze są nadwyrężone (...) na prowadzenie wojny (...) potrzeba pieniędzy. Gdyby rząd pański – zwrócił się do ministra spraw zagranicznych Francji – uznał nas za beligerantów, moglibyśmy wystąpić o pożyczki w bankach”, to wówczas uzyskał „dyplomatyczną” odpowiedź: „obecnie to niemożliwe. Ale proszę nie tracić nadziei. Z wiosną winna się zmienić koniunktura międzynarodowa”.

W drodze powrotnej Traugutt zatrzymał się 1 października 1863 roku w Krakowie, gdzie w klasztorze oo. pijarów zebrali się dowódcy powstańcy: generałowie Edmund Różycki, Józef Hauke-Bosak, Michał Heydenreich-Kruk oraz pułkownik Dionizy Czachowski. Tematem narady była przyszłość powstania oraz kampania przygotowywana przez gen. Różyckiego. Jej celem było zajęcie od 13 października całej południowej części Królestwa, pomiędzy Wisłą i Bugiem. Obecni chwalą ten plan, ale niepokoją się o Rząd Narodowy w Warszawie, który przeszedł w ręce czerwonych i wprowadził terror, co „podkopuje zaufanie do sprawy narodowej

wśród galicyjskiej społeczności”. Apelują do Traugutta, aby to on objął „ster działania rządu”.

Do tej sprawy Traugutt wraca w rozmyślaniach więziennych. Znow z offu słyhać jego głos: „Musiałem zareagować. Gdybym władzę zostawił w rękach tych marzycieli i poetów, nigdy bym nie zaznał spokoju. To nie była żądza władzy, to był mój obowiązek. Choć nie wiadomo, czy nie było innego wyjścia?”

W Warszawie 38-letni Traugutt zamieszkuje w nieistniejącym dzisiaj domu przy ul. Smolnej Dolnej 3, w mieszkaniu Heleny Kirkorowej, byłej aktorki teatru wileńskiego. Właśnie z tego domu Traugutt zostanie wyprowadzony nocą 10 kwietnia 1864 roku przez żandarmów (podobnie jak dwa dni później Kirkorowa). Zebrania Rządu Narodowego odbywały się w różnych miejscach, m.in. w audytorium zoologicznym profesora Benedykta Dybowskiego. Tutaj 10 grudnia 1863 roku Traugutt zwrócił się do Aleksandra Waszkowskiego, o złożenie informacji na temat sytuacji w Warszawie. „Nie jest dobrze – odpowiedział Waszkowski – trudniej utrzymać więzy między sprzysiężonymi. Ludzie poddają się”. Traugutt domaga się więc „rozkazania środków zaradczych” i mianuje 22-letniego Waszkowskiego Naczelnikiem m. Warszawy. Ten ślubuje: „nie zawiodę Rządu Narodowego. Choćbym miał umrzeć dla sprawy”. (17 lutego 1865 roku zostanie powieszony na stokach Cytadeli).

Następne spotkanie z udziałem naczelnika Wydziału ds. Wojny Józefa Gałęzowskiego prof. Ziejka umieścił 6 grudnia 1863 roku w mieszkaniu Traugutta, który dopytuje się o realizację październikowej ofensywy. Jednak zamiast planowych siedmiu tysięcy żołnierzy granicę Galicji przekroczyło tylko trzy tysiące. Na miejscu, czyli w Królestwie, pozostał jedynie oddział generała Bosaka, inne powróciły do Galicji, zginął zaś „wspaniały żołnierz i dowódca” płk Czachowski. Obecny na zebraniu Wacław Przybylski, komisarz ds. Rusi, winę za ten stan rzeczy objaśnia brakiem dyscypliny i samowolą dowódców. Traugutt zapowiada więc degradację oficerów i dyktuje nowy dekret o wojsku, który ma sprawić, aby „naprzeciw regularnej armii rosyjskiej stanęła regularna armia Polska”.

Ponieważ zbliża się Boże Narodzenie (1863), autor przenosi widzów do dworku Traugutta w Ostrowie w powiecie kobryńskim, gdzie przy wigilijnym stole zasiada Antonina Trauguttowa z rodziną. Na stole postawiono wolne nakrycie z opłatkiem. Słyhać pukanie do okna: to ośnieżony chłop przyniósł list z Warszawy, wyekspediowany przez Helenę Kirkorową. Po tej scenie radości wracamy (10 lutego 1864) do warszawskiego mieszkania Traugutta, który odbywa konferencję z Marianem Dubieckim, sekretarzem ds. Litwy w Rządzie Narodowym. Najważniejszym tematem jest „ruszyć chłopów”. Dubiecki zapewnia, że dekret Rządu Narodowego o „pospolitym ruszeniu” został rozesłany, ale są „kłopoty w upowszechnieniu go pośród ludu”. Na uwagę Traugutta, że te kłopoty trzeba pokonać: „To sprawa podstawowa dla Polski, dla armii, która winna stanąć z wiosną”, Dubiecki odpowiada: „wciąż niemało jest jeszcze obywateli, którzy nie uznają naszego aktu uwłaszczeniowego i żądają odrabiania przez chłopów pańszczyzny bądź opłaty czynszu”. Reakcja Traugutta

jest bezwzględna, jakby wymierzał karę nieposłusznym żołnierzom: „dla tych obywateli nie może być pobłażania. Dekret Rządu Narodowego o sądach doraźnych mówi wyraźnie, że pobierający czynsze utracą prawo do indemnizacji, a zmuszający chłopów do pańszczyzny będą karani śmiercią”. I tak przekonuje o słuszności tej decyzji: „Nie wolno oglądać się na to, jak zostaje przyjęta ta czy inna decyzja Rządu, skoro jest ona konieczną dla Polski. A dziś sprawą życia i śmierci ojczyzny jest udział chłopów w szeregach armii”.

Z tych i innych dekretów tłumaczył się Traugutt potem (głosem z offu) w przedśmierтной spowiedzi w Cytadeli (sierpień 1864): „Nie mogłem zdradzić wszystkich, którzy zawierzyli sprawie, którzy dla niej przelali krew, którzy polegli. Takiej nikczemności nie mogłem popełnić. Dlatego tak gorąco wierzyłem, że uratuje nas wspólne ruszenie i na nowo zorganizowana armia”.

Kolejne posiedzenia Rządu Narodowego pod kierunkiem Traugutta w lutym i maju 1864 poświęcone były głównie trudnościom finansowym: „W kasie nie ma pieniędzy, a zewsząd płyną żądania pomocy”, czyli broni. Okazuje się, że nie można liczyć na nowe pożyczki i darowizny: ani od duchowieństwa przygniecionej ogromną kontrybucją, ani od rządów Francji i Włoch, ani na zbiórki wyczerpanych rodaków w Galicji i Prusach. Jedynie hrabia Władysław Zamoyski oraz księżna Adamowa Czartoryska zdobyli się na zakup dwóch statków o nazwach „Kościuszko” i „Kiliński”, które miały walczyć na Morzu Czarnym z Rosjanami. Ale jeden ze statków jest jeszcze przerabiany... Doszły nowe problemy: 1) „nie udało się przeprowadzić reformy wojska”; 2) „Moskale zadali nam cios drugiego marca [1864 – A.K.-K.], gdy z ambon kościołów kazali odczytać ukaz o uwłaszczeniu. Niewiele ich to kosztowało, bo przecież potwierdzili tylko dekret uwłaszczeniowy naszego Rządu Narodowego sprzed roku. Ale uderzenie było celne: chłop uznał, że cel osiągnął, dostał bowiem ziemię. Nie stawiał się więc w obozie”; 3) „zewsząd nadchodzą tak przerażające wiadomości: o coraz nowych aresztowaniach, transportach na Sybir, wyrokach śmierci”. Traugutt próbuje uspokoić współtowarzyszy: „Moskale szaleli zawsze, to rzecz wiadoma. Ale trzeba wierzyć w sprawę, bo przecież nie wszystko skończone”; 4) „wiadomość o powieszeniu w Wilnie naszego komisarza na Litwę, Konstantego Kalinowskiego. Umykają w ostatniej chwili przed aresztowaniem do Paryża: Gałęzowski, Przybylski, Janowski, Pieńkowski” (marzec 1864).

Te aresztowania Traugutt komentuje słowami: „Tak, przerzedzają się nasze szeregi, ale nie wolno wpadać w popłoch! Nie wolno przerywać pracy”. Obserwowany jest dom przy ulicy Smolnej 3, z którego „kilku żołdaków wyprowadza skutego Dubieckiego, mieszkającego w oficynie”. Dnia 10 kwietnia 1864 roku w nocy wpadają po Traugutta żandarmi, którzy zakładają mu kajdanki. Aresztowana jest także Kirkorowa.

W sali przesłuchań Cytadeli Traugutt odpowiada na pytanie śledczego „jaki cel miał wasz bunt, który zwiecie powstaniem?”

Jednym i rzeczywistym celem naszego powstania — odpowiada Traugutt — było i jest odzyskanie niepodległości i ustalenie w kraju naszym porządku opartego na miłości chrześcijańskiej, na poszanowaniu prawa i wszelkiej sprawiedliwości.

Przedstawicielem sprawiedliwości w Cytadeli jest Sąd Wojenny, który 30 lipca 1864 roku ogłosił wyrok „nad dymisjonowanymi podpułkownikiem Trauguttem i dwudziestoma dwoma innymi osobami różnego stanu sądzonymi za udział w powstaniu w Królestwie Polskim”. Wśród tych osób, wymienionych z nazwiska i profesji, znaleźli się m.in. nauczyciel trzeciej podstawowej szkoły w Warszawie Marian Dubiecki oraz student prawa uniwersytetu petersburskiego Władysław Bogusławski – dobrze znany teatrologom wnuk Wojciecha i syn Stanisława. Autor dramatu wymienił ich przewinienia „zgodnie z faktami ujawnionymi i przyznaniem się większości podsądnych”, ale Traugutt — jak zaznaczył sąd — „podczas badań odmawiał uporczywie wskazania współników”. Był jednak winien, co tak uzasadniono:

- a) że dowodził bandą buntowników, utworzoną w kwietniu 1863 r. w guberni grodzieńskiej, przy czym, jak sam zeznał, brał udział w siedmiu rozprawach orężnych z wojskami rosyjskimi
- b) że zabił wystrzałem z pistoletu dla podtrzymania dyscypliny, w szeregach buntowników, jednego z nich, Kwiatkowskiego, za nieposłuszeństwo
- c) że zamierzał, w tymże celu, rozstrzelać za ucieczkę buntownika Malinowskiego
- d) że po rozgromieniu oddziału uciekł za granicę do Krakowa
- e) że przybywszy w dniu 10 października z zagranicy do Warszawy, pod cudzym nazwiskiem Michała Czarnckiego, za fałszywym paszportem, objął naczelną i niezależną władzę nad stojącym na czele powstania stowarzyszeniem tajnym, znanym pod nazwą „Rządu Narodowego” i w ten sposób aż do aresztowania go był główną przyczyną powstania polskiego, znosił się ze złoczyńcami i, przez podwładnych mu członków rzeczonyj organizacji tajemnej, nadawał kierunek działaniom powstańczym w kraju i za granicą.

Z podręczników historii znamy wyrok, jaki wtedy zapadł, ale na zamknięcie biografii Traugutta Autor dramatu podał jego sentencję w całości, wraz ze wskazaniem obowiązujących artykułów prawnych. Odczytał je Przewodniczący Sądu Wojennego:

Audytoriat Polowy, opierając się na rozporządzeniu rozesłanym przez cyrkularze Namiestników wojennych pod datą 24 maja roku zeszłego [1863 – A.K.-K] uchwała za przestępstwa przewidziane i zaliczone do kategorii pierwszej zgodnie z powyżej przytoczonym rozporządzeniem i na zasadzie artykułu 83, 96, 175, 196 i 605 książki pierwszej Ustawy Wojenno-Karnej i artykułu 28 i 361 Kodeksu Kar Głównych i Poprawczych po pozbawieniu Traugutta rangi, orderu i medali jak również po pozbawieniu go i pozostałych oskarżonych wszystkich praw stanu skazać wszystkich piętnastu na śmierć przez powieszenie.

Wyrok musiał zatwierdzić namiestnik Królestwa. Przeglądając go, zdecydował, że aby „hydrze urwać głowę”, trzeba powiesić tylko pięciu, „co oznaczać będzie, że zginął cały ten ich Rząd Narodowy (...). Reszcie okazemy łaskę, zsyłając ich do twierdz syberyjskich. To zrobi dobre wrażenie za granicą. (...) Oczywiście pierwszy zginąć musi Traugutt”. Tak więc na kolejnym posiedzeniu Sąd Wojenny ogłosił:

Karę śmierci nad przestępcami: Romualdem Trauguttem, Rafałem Krajewskim, Józefem Toczyńskim, Romanem Żulińskim i Janem Jeziorańskim wykonać dnia 5 sierpnia o godzinie 10 rano na stokach Warszawskiej Cytadeli Aleksandrowskiej z zachowaniem ustanowionych w tej mierze przepisów. Podpisał Generał-Adiutant Hrabia [Fiodor F. – A.K.-K] Berg.

Pomiędzy wyrokiem a jego wykonaniem Ziejka umieścił fragmenty przeplatającej się autentycznej korespondencji między małżonkami Antoniną i Romualdem, na co łaskawie zgodziła się carska władza. Są to wzruszające listy miłosne, pełne ufności w boską opiekę.

Przebieg egzekucji autor dramatu opisał zgodnie z historycznymi przekazami:

Tłumy ogromne z przodu sceny. Poprzez tłum droga obstawiona przez żołnierzy rosyjskich. Nagle słychać warkot bębnow — z boku. Poruszenie w tłumie. Po chwili pojawia się konno, ubrany w czerwony płaszcz i czarny cylinder kat warszawski. Za nim postępuje oddział doboszy z werblami. Postępuje oddział niebiesko odzianych żandarmów z obnażonymi szablami. Pośród nich kolejno jedzie pięć jednokonnnych dwukołowych wózków drabiniastych. Na każdym z nich skazaniec w towarzystwie księdza-kapucyna. Skazańcy w ubraniach cywilnych, mają krzyże drewniane w ręku. Oddział przejeżdża, w absolutnej ciszy. Po chwili ucicha warkot werbli. Słychać z oddali odczytywanie wyroku. Nagle rozlega się silny warkot bębnow. Tłum zakołysał się wpatrzony gdzieś tam w oddalony stok. Nagle upada na kolana. Rozlega się – najpierw słaby, potem coraz silniejszy – śpiew.

Ten śpiew to wielozwrotkowa litania, śpiewana do dzisiaj:

Święty Boże, Święty Mocny,
Święty a Nieśmiertelny,
zmiłuj się nad nami.

W trakcie tego śpiewu przed naszymi oczami – wszak jest to scenariusz telewizyjnego widowiska! – prof. Ziejka przedstawił „panoramę losu syberyjskiego styczniowych powstańców”, pokazując fragment „styczniowo-syberyjski” *Polonii*, namalowanej przez Jana Stykę, a znajdującej się obecnie w Muzeum Narodowym we Wrocławiu.

Prezentacji tego obrazu towarzyszy kolejny głos z offu, podsumowujący historię powstania styczniowego:

Styczniowi powstańcy... Walczyli długo. Killkanaście miesięcy. Jedni zginęli na polach bitew. Inni na szubienicach lub pod kulami egzekucyjnych plutonów. Jeszcze innych popędzili na Sybir. Ofiara ich nie poszła jednak na marne. Stała się zacznym dla tych, którzy w roku 1914, w siwych mundurach legionistów, raz jeszcze upomnieli się o wolną Polskę. I Polskę tę odzyskali.

* * *

Traugutt Franciszka Ziejki jest dramatem historycznym, typowym dla dramatycznej literatury historycznej wielu epok. Akcja utworu, a więc i *Traugutta*, toczy się na ogół w jakimś ważnym (przełomowym?) momencie dziejowym, co pozwala wprowadzić obok postaci fikcyjnych bohaterów autentycznych, ważących na przyszłości, a zarazem wpisujących się w czas terażniejszy. Niewątpliwie scenariusz Ziejki przywraca pamięć o słabo już dzisiaj obecnym w narodowej mitologii powstaniu styczniowym i jego przywódcy – Romualdzie Traugutcie. Ten bohaterski zryw Polaków niewątpliwie przesłoniła żywa wciąż pamięć powstania warszawskiego. Wciąż bowiem 1 sierpnia każdego roku o godzinie siedemnastej (godzinie „W”) ustaje w Warszawie i wielu miastach ruch uliczny, zaś wojskowy cmentarz na Powązkach płonie światłami przez całą noc. A przecież – co podkreślają historycy – powstanie styczniowe było najdłuższym i najbardziej krwawym zrywem wolnościowym w całej naszej historii. Trwało przeszło dwa lata i pochłonęło prawie dwieście tysięcy ofiar, w większości cywilnych. Czy momentem przełomowym stanie się film (z roku 2023 roku) wedle scenariusza i reżyserii Tadeusza Syki pt. *Powstaniec 1863* o ostatnim dowódcy, 33-letnim księdzu wikarym generale Stanisławie Brzósce? On również, jak Romuald Traugutt, został powieszony na rynku w rodzinnym Sokołowie Podlaskim 25 maja 1865 roku. Wprawdzie w wielu miastach, choćby w mojej rodzinnej Łodzi, można spacerować ulicą Romualda Traugutta (poprzednio Krótka), ale wiedza o jej patronie jest – co sprawdziłam – dosyć skromna. Dlatego z satysfakcją informuję, że dramat Franciszka Ziejki, obok scenariusza filmowego Tadeusza Syki, umieszczę – po specjalnych staraniach – w przygotowywanej przeze mnie antologii pt. *„Nasza sprawa”*. *Dramaty o powstaniu styczniowym*. (Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego i Państwowy Instytut Wydawniczy, 2024).

Utwory te wymagały rzetelnych studiów historycznych. Nie było to trudne, gdyż zarówno literatura naukowa, jak i wspomnieniowa są wyjątkowo bogate. Niezastąpiona do dzisiaj jest monumentalna, przeszło 700-stronicowa monografia Stefana Kieniewicza pt. *Powstanie styczniowe* (1963, wyd. 2 1983). Postanowiłam więc sprawdzić co z żywej, pełnej szczegółów biograficznych, spiskowych, dyplomatycznych, wreszcie bitewnych, wypełniających wspomnianą książkę, mogło za-inspirować prof. Ziejkę. Nie mam bowiem wątpliwości, że do niej – oprócz innych opracowań – sięgał. Oczywiście, projektując scenariusz telewizyjny, Franciszek Ziejka musiał użyć – jakbyśmy powiedzieli – innej formy podawczej, a więc naukową, epicką narrację zamienił na język dramatu, czyli dialog. Dialog dostosowany do wieku,

funkcji i temperamentu postaci. A jest ich – jak pamiętamy – wiele. Reprezentują różne funkcje i poglądy na temat powstania, spotykając się na niekończących się spotkaniach, decydujących o losach powstańczych spraw.

Traugutt Ziejki jest biografią literacką, czyli z konieczności fikcjonalną. Obejmuje warszawską epopeję Traugutta, którą rozpoczyna posiedzenie Rządu Narodowego, kiedy referuje sytuację na Litwie. Jego konkretna, wojskowa relacja zrobiła tak wielkie wrażenie, że otrzymał ważne zadania: w Paryżu ma spotkać się z Radą Rządu Narodowego, a głównie ze stojącym na jej czele księciem Władysławem Czartoryskim. Kieniewicz powątpiewał, czy Traugutt miał w ogóle możliwość wymiany poglądów z księciem (zob. rozdział *Zagraniczna misja Traugutta*). Ziejka to spotkanie ulokowała w Bibliotece Polskiej. Miało ono uświadomić polskiego przybysza o daremności takich dyplomatycznych starań.

Aby nie przedłużać relacji z podróży, Franciszek Ziejka nie wspomniał, że Traugutt mógł jeszcze przed Paryżem znaleźć się w Krakowie. Czy kontaktował się wówczas z kimś w tym mieście? Kieniewicz nie znalazł odpowiedzi, więc i Ziejka poprzestał na wojskowej naradzie u ojców paulinów. Ale to właśnie wtedy (1 listopada 1863 roku) generałowie – wedle Ziejki – zaproponowali Trauguttowi, aby podjął się kierownictwa Rządu Narodowego. Do tego już autor scenariusza nie wraca, ale w książce Kieniewicza znajdziemy rozdział pt. *Rząd Traugutta*, w którym znalazły się rozważania na temat oficjalnej nazwy jego stanowiska w Rządzie: naczelnik? dyktator? Kiedy do Traugutta schodzili się członkowie rządu i goście, zwracali się do niego w utworze Ziejki – zapewne z powodu konspiracji – „panie prezesie”.

Ponieważ zachowały się protokoły przesłuchania w Cytadeli, prof. Ziejka mógł zacytować – za Kieniewiczem – autentyczne oświadczenie swego bohatera z 4 maja 1864 rok:

Będąc przekonanym, że niezależność narodu jest koniecznym warunkiem prawdziwego szczęścia każdego narodu, zawsze jej pragnąłem dla swojej ojczyzny.

Były to moje pragnienia, których urzeczywistnienia oczekiwałem od boskiej sprawiedliwości miłosierdzia.

Powstania nikomu nie doradzałem, ponieważ, jako były wojskowy, widziałem całą trudność walczenia bez armii i potrzeb wojennych z państwem słynącym ze swej militarnej potęgi (Kieniewicz 1963: 623).

W dramacie Ziejki Traugutt nie był torturowany, chociaż Kieniewicz posłużył się listem Kirkorowej z 23 kwietnia 1864 roku, w którym czytamy, że po odmowie zeznań na temat swojego zaangażowania w politykę Traugutta wprowadzono (na tydzień) „do lochu ciemnego, gdzie wilgoć i ciemno, a nie dali jeść i pić, tylko chleb i wodę”. Po wypuszczeniu zaprzeczył, że był „naczelnikiem rządu rewolucyjnego” i że zna przedstawianych mu współpracowników. Rozpoznał go – dlatego m.in. został aresztowany – płk Zdanowicz, z którym służył w carskim wojsku. Część zeznań

Traugutta, tycząca np. zastrzelenia przez niego niesubordynowanego oficera, Ziejka umieścił w monologu mówionym z offu. Deklarację Traugutta, wygłoszoną przez niego podczas śledztwa, a wydrukowaną przez Kieniewicza, Ziejka cytował w różnych miejscach swego dramatu, aby przekonać o ideowości i czystości aresztowanego. I dzisiaj brzmią one aktualnie:

Idea narodowości jest tak potężną i czyni tak szybkie postępy w Europie, że jej nic nie pokona; a wstrzymywanie jej postępu posłuży tylko do nabrania siły i popularności ludziom najbardziej rewolucyjnych przekonań, którzy nie widzą innego środka do zaspokojenia wielu ludów, jak tylko ogólną burzę społeczną i zupełny przewrót istniejącego porządku rzeczy.

Taką „społeczną burzę” było niewątpliwie dla Traugutta, a przede wszystkim dla Czerwonych, powstanie styczniowe. Równie ważne, w nawiązaniu do „idei narodowości”, wydaje się jego stwierdzenie:

Uważając to wszystko za konieczne dla siebie, nie mamy żadnego zamiaru mieszać się do innych, rozumiejąc to dobrze, że każdy naród chrześcijański prócz wspólnej zasady społecznej, mieć musi rozmaite oddzielne, sobie właściwe instytucje.

Egzekucję Traugutta Ziejka przedstawił zgodnie z historycznymi – i dodajmy licznymi, także literackimi – przekazami. Wszakże obszerniej aniżeli prof. Kieniewicz, który poświęcił temu wydarzeniu w Warszawie tylko trzy zdania:

Oznaczonego ranka [5 sierpnia 1864 – A.K.-K.] w pobliżu Cytadeli, gdzie ustawionych było pięć szubienic, napłynął z miasta gęsty tłum, szacowany na 30 tys. ludzi. Tłum asystował klęcząc, ze śpiewem *Święty Boże*. Kozacy i policja nie interweniowali. Traugutt został stracony pierwszy, Jeziorański ostatni (Kiniewicz 1963: 733–737)².

* * *

W widowisku telewizyjnym zrealizowanym przez Stanisława Zajączkowskiego, trwającym niespełna półtorej godziny, nie zabrzmiały w finale pieśni religijne, tak dobrze znane Polakom. W pierwszej chwili zdawało się, że śpiewa – silnym, charakterystycznym, dramatycznym głosem – Czesław Niemen. Był to jednak inny śpiewak, reprezentujący tę samą „generację” – Stan Borys. Do znanej strofy Norwida („gorejąc nie wiesz, czy stajesz się wolny...”) potężną muzykę orkiestrową skomponował Krzysztof Suchodolski. Ilustrowały ją na ekranie obrazy rosyjskiego bestialstwa Artura Grottgera (*Polonia, Lituania, Wojna*) i *Polonia* Jana Styki. W roli tytułowej wystąpił Jerzy Radziwiłowicz. Był niemal konterfektem wodza powstania: błada,

² Wszystkie podkreślenia pochodzą od autorki tego szkicu.

podłużna twarz w okrągłych okularach w metalowej oprawie, w czarnym surducie zapinanym pod szyję. W scenach wymagających elegancji, np. w Paryżu, nosił czarny żakiet, błyszczącą kamizelkę i czarną muszkę. W kilkudziesięciu rolach wystąpili najlepsi aktorzy krakowscy: m.in. śledczym Tuchołko, słynącym z okrucieństwa, był Jerzy Trela w carskim mundurze, z palącym się papierosem w przekrzywionych, półotwartych i śliniących się ustach; ambasadora rządu francuskiego, z drwiącym uśmiechem, zagrał Edward Lubaszenko – w eleganckim dwuczęściowym, brązowo-złotym garniturze; jako Antonina Trauguttowa czytająca list od męża przy stole wigilijnym wystąpiła Agnieszka Mandat – w czarnej żałobnej sukni z białym kołnierzykiem obszytym czarną tasiemką.

* * *

Jaki portret Romualda Traugutta oraz powstania styczniowego wyłania się ze scenariusza telewizyjnego Franciszka Ziejki? Niewątpliwie jest to postać i widowisko zarysowane wszechstronnie i wyraziście, z dbałością o historyczny przekaz. W pierwszej scenie (wiosna 1864), pełniącej funkcję prologu, jest prowadzony jako więzień w asyście dwóch żandarmów do sali przesłuchań, gdzie odpowiada na kwestionariuszowe pytania: imię i nazwisko, miejsce urodzenia, stan cywilny (druga żona z rodu Kościuszkowski, dwie córki z pierwszego małżeństwa), wykształcenie (w Instytucie Petersburskim), przebieg kariery (w wojsku carskim aż do stopnia podpułkownika), udział w wojnie krymskiej, złożenie dymisji, powrót na rodzinną Litwę i „główny grzech”: wódz powstańczego oddziału. Uderza spokój przesłuchiwanego i godność, które powstrzymują pytających od jakichkolwiek aktów przemocy. Właściwa akcja rozpoczyna się od opuszczenia Litwy latem 1863 roku przy pomocy Orzeszkowej i przyjazdu do Warszawy na posiedzenie Rządu Narodowego. Jako naczelnik Traugutt nie tracił czasu. Od współpracowników domagał się konkretnych wiadomości o sytuacji powstańczej i sam również zwięźle formułował nowe zadania. Dyktatorskim tonem – jakby pisał rozkazy wojskowe – wydaje polecenia (kary, degradacje itp.). Obok stanowczości odznacza się nade wszystkim odwagą, co w swej wiekopomnej monografii podkreślił – badając zachowanie Traugutta – Stefan Kieniewicz: „nie każdemu z powstańczych działaczy było dane przejść przez komisję śledczą w sposób tak godny i nieposzlakowany” (Kieniewicz 1963: 735).

W tym samym czasie zasługi wojskowe Traugutta wysoko ocenił Paweł Jasienica:

Romuald Traugutt ocalił moralną wielkość powstania styczniowego. Inaczej by wyglądał spadek po nim, gdyby zabrakło finałowego akordu w samej Warszawie. Wobec Traugutta chóry potępień ścichały. To on sprawił, że tak prędko po pozornej klęsce mogła się dokonać pełna rehabilitacja polskiej historii. Postawa, z jaką spotkał śmierć, obdarzała go moralnym prawem do uznawania dawnej chwały za własną. Traugutt był jednym z nich. Nosił zwyczajny surdut i okulary w drucianej oprawie (Jasienica 1992: 354).

Dalej Jasienica w książce pod wymownym tytułem *Dwie drogi*, powstałej w latach 1959–1960, stwierdził:

Romuald Traugutt przystąpił do powstania styczniowego wbrew własnym poprzednim poglądom i całej linii życiowej. Zawsze postępował uczciwie, ale miał własne bezinteresowne zapatrywania na dobro kraju, różne od programu Czerwonych. Z Petersburga na wieś poleską wypchnęło go osobiste nieszczęście – zgon żony i konieczność zajęcia się wychowaniem córek. Dowództwo oddziału objął wtedy, kiedy chłodny rozum polityczny nakazywał raczej myśleć o zakończeniu akcji, w kwietniu 1863 roku. Człowiek, który dzięki cechom swego charakteru tak silnie zaważył na ogólnym wyniku walki (...) (Jasienica 1992: 354).

Tę walkę w scenariuszu Ziejki przedstawiały liczne obrazy Grottgera, przesuwające się przez ekran telewizyjny. I były wystarczająco wymowne.

Profesor Ziejka, również tworząc niezłomny konterfekt swojego bohatera, ogłędnie wprowadził – zapewne celowo – dwa rzutujące na jego biografię ważne epizody. Po pierwsze, tylko w prologu dramatu wspomniał o sumiennej, nieposzlakowanej jego służbie w armii carskiej. Ukończywszy w 1842 roku ze srebrnym medalem gimnazjum w Świsłoczy, 16-letni Traugutt próbował bezskutecznie dostać się do Głównej Szkoły Inżynierów w Petersburgu. Wstąpił więc – jak wielu Polaków – do wojska rosyjskiego. W roku 1844 zdał egzamin na stopień junkra do saperów i tak rozpoczął siedemnastoletnią służbę w rosyjskiej armii, którą zakończył w roku 1862 w stopniu podpułkownika. Prawdziwy chrzest bojowy przeżył w roku 1848, walcząc przeciwko Węgrom pod wodzą generała Iwana Paskiewicza, który – przypomnijmy – krwawo stłumił polskie powstanie w roku 1832. Za udział w węgierskiej kampanii otrzymał srebrny medal i awansował na stopień porucznika. Następnie wziął udział w wojnie krymskiej. Za zasługi w obronie Sewastopola dostał nowe medale i stopień sztabkapitana. Ostatecznie, odznaczony orderem św. Anny III stopnia, złożył w roku 1862 dymisję z powodów rodzinnych i wraz z dwiema córeczkami powrócił do ojcowskiego majątku w Ostrowie. Biografowie Traugutta przekonują, że nie był „Konradem Wallenrodem”, nie angażował się w Petersburgu do patriotycznych „kółek polskich”. Po wtóre, znalazłszy się na Litwie, pomimo wykształcenia wojskowego, na co liczone, nie poszedł do lasu, gdzie z przeważającą siłą Rosjan walczyły polskie oddziały. Właśnie pytanie: dlaczego tak się o ciągał?, rzuciło niekorzystne światło na postać przyszłego wodza powstania styczniowego. Badacze do dzisiaj tę wojskową karierę w rosyjskiej armii Traugutta albo przemilczają, albo marginalizują. Tak też uczynił Franciszek Ziejka, nie przypomniawszy polskiej widowni telewizyjnego spektaklu – z wyjątkiem pierwszej sceny, że „narodowy męczennik za ojczyznę i wiarę” nosił rosyjski mundur, ozdobiony carskimi krzyżami (Rusin 2002: 25–61).

Profesor Ziejka przedstawił Traugutta jako żarliwego katolika (modlitwy, spowiedź), ale nie antycypował późniejszych starań o jego wyniesienie na ołtarze.

Oczywiście, zacytował określenie Elizy Orzeszkowej „człowiek świętego imienia” (*Gloria victis*), lecz pominął wstydlivy fakt, że w procesie w Cytadeli stróż z żoną zeznali „o intymnych stosunkach” łączących rozwiedzioną aktorkę 34-letnią wdowę Helenę Kirkorową z 38-letnim Romualdem, mieszkających we wspólnym mieszkaniu przy ul. Smolnej (zob. Halicz 1960–1961, t. 2, cz. 1: 288, 294). W swoim dramacie Ziejka konsekwentnie przedstawia Kirkorową jako małomówną i oddaną gospodynię oraz sekretarkę Traugutta. Warto jednak przypomnieć, jak starający się o beatyfikację naczelnika Rządu Narodowego katolicki pisarz Jan Dobraczyński, autor biograficznej powieści pt. *Piąty akt* (1962), usprawiedliwiał grzeszną naturę człowieka:

Bóg dlatego zostawia nas samych, abyśmy zrozumieli, że sami niewiele potrafimy — mówi [Traugutt – A.K.-K] w rozmowie z Kirkorową.

Wszyscy jesteśmy święci. (...) Wszyscy jesteśmy odkupieni świętą krwią — oświadcza [Traugutt – A.K.-K.] przesłuchującym go Rosjanom (Dobraczyński 1976: 227, 264, za: Rusin 2002: 146).

* * *

Scenariusz telewizyjny Franciszka Ziejki jest jedynym powojennym dramatem poświęconym Trauguttowi, lecz nieodnotowanym przez Joannę Rusin, która sporządziła obszerny spis dzieł literackich poświęconych ostatniemu dyktatorowi powstania, w tym jednego z pierwszych „wierszy żałobnych” pt. *Pamięci Traugutta* Kornela Ujejskiego (1872). Badaczka w swej monografii zajęła się czterema dramatami, napisanymi w latach 1913–1933, w których znalazła się postać Traugutta (Rusin 2002: 231).

Oto ich lista:

- Józef Relidziński, *Traugutt. Fragmenty dramatu*;
- Janusz Saryusz Kamocki, *Traugutt. Sześć chwil życia bohatera*;
- Janusz Rzewnicki, 1863. *Obrazy sceniczne z powstania styczniowego*;
- Zygmunt Kisielewski, *Margrabia. Sztuka historyczna w 4 aktach*.

Z tej listy tylko w *Margrabim* Traugutt nie jest postacią pierwszoplanową, gdyż występuje jedynie w czwartym akcie „sztuki historycznej” Kisielewskiego. Ich (fikcjonalne) spotkanie służyło „aktualizacji historii”. Obie postaci miały budować kult Marszałka Józefa Piłsudskiego, promieniującego „wodzowską charyzmą”. Zapominając o owej wątpliwej zasłudze, Aleksandra Wielopolskiego, iż ogłosił „brankę” do carskiej armii, Kisielewski nazwał i Margrabiego, i Traugutta „mocarzami ducha”. Pozostałe dramaty, jak *Traugutt* Relidzińskiego naśladują *Wesele* Wyspiańskiego, tworząc ceny wizyjno-symboliczne, zaś w zakończeniu nakładając Trauguttowi (przez Bezimiennego) koronę cierniową jako „Golgoty Polskiej Królowiu”. Z kolei *Traugutt* Kamockiego przedstawia w pięciu aktach całą epopeję „bohatera”, od dowodzenia

oddziałem powstańczym na Polesiu po śmierć na wzgórzach Cytadeli, kiedy wypowiada następujące słowa: „Życie moje było jednym marzeniem o Polsce wolnej (...), wszystko składałem Jej w ofierze (...), aby nic nie uronić z wielkości idei (...) reszta w rękę Boga” (1919:). Jan Rzewnicki „obrazy sceniczne z powstania styczniowego” rozpoczął od krwawej manifestacji w Warszawie 27 lutego 1861 i prowadził historię powstania aż do egzekucji członków Rządu Narodowego, którzy idą na śmierć jak „święci męczennicy”. W tym trzyaktowym dramacie, pisany wierszem, Traugutt tak określa swoje powołanie: „Otom służebnik karny Pana mego / Niech mi się stanie według wskazań Jego!” (za: Rusin 2002: 175, 131, 138–140).

Badając patriotyczny kanon literatury dramatycznej, Joanna Rusin określiła go mianem *minorum gentium*. Utwór Franciszka Ziejki, choć także kultywował ów „męczeński aspekt Trauguttowej legendy”, nad ten poziom – nie mam co do tego wątpliwości – wyrastał wysoko. Może dlatego, że realizował formułę „teatru faktu”?

Pamięci Traugutta

Kornel Ujejski

Na stoku cytadeli poniósł śmierć okrutną...
 Nie ginie, kto za wiarę i wolność umiera;
 A jednak grób zarasta pamięć się zaciera,
 To smutno!

Ledwie dla własnych potrzeb wystarcza uczucie,
 Przestano cześć oddawać żałobnym pamiątkom –
 I brakło chleba twoim sierocym dziewczątkom,
 Traugucie!

Poskarżę się przed tobą, coś trwał do ostatka:
 Upada Polska – z winy nie dzikich Moskali,
 Nie chytrych Niemców... na własne dzieci się żali
 Ta matka.

Bluźnią jej, urągają, a w każdym bluźmercu
 Już jest zatrute ziarno, co w zdradę kiełkuje;
 Okropne idą czasy, okropne... och, czuję,
 Tu w sercu!

Dokończą pieśń przedzgonną ostatnie łabędzie –
 I ścichnie na wiek cały. Powiedz, ta ich Polska,
 Ona ewangeliczna, ona apostołska,
 Czy będzie?

On rzekł: Jeżeli z wiernych trzech tylko zostanie,
Tylko trzech napełnionych dawnym ideałem,
To Polska z tych trzech wyjdzie, oblecze się ciałem,
I będzie!

– A jeżeli nie znajdzie i trzech, co się stanie?
On rzekł: To duchy zmarłych jeszcze raz powtórzą
Przebyte już żywota i Polskę wysłużą,
I będzie!

Wiersz napisany w Zabrze w maju 1872 roku, a następnie opublikowany w lwowskim tygodniku „Świt” (1872, nr 15) pt. *Z pamięci Traugutowi*, wydrukowany z następującym objaśnieniem: „Wiersz ten udzielony przez poetę został wygłoszony w kółku prywatnym, które się zajęło zbieraniem składki na wsparcie córek po śp. Romualdzie Traugucie”.

Gorąco dziękuję Pani Marii Dworakowskiej z Instytutu Teatralnego im. Z. Raszewskiego za pomoc w uzyskaniu egzemplarza *Traugutta* Franciszka Ziejki, złożonego w Oddziale Rękopisów Biblioteki Jagiellońskiej.

Bibliografia

- Dobraczyński Jan (1976). *Piąty akt*. Warszawa: Instytut Wydawniczy Pax.
- Hahn Wiktor (1913). *Rok 1863 w dramacie polskim*. Lwów: nakł. Tow. im. Piotra Skargi.
- Halicz Emanuel (1960–1961). *Proces Romualda Traugutta i Rządu Narodowego. Akta Auditorium Polowego z lat 1863–1864*, t. 1–4, oprac. oprac. Anna Borkiewicz et al. Warszawa: PWN (seria: Źródła Historyczne – Naczelna Dyrekcja Archiwów Państwowych, t. 2).
- Jasińska Maria (1971). *Zagadnienia biografii literackiej. Geneza i podstawowe gatunki dwudziestowiecznej beletrystyki biograficznej*. Warszawa: PWN.
- Jasienica Paweł (1992). *Dwie drogi*. Warszawa: Czytelnik.
- Kamocki Janusz Sariusz (1919). *Traugutt. Szczęść chwil życia bohatera*. W: *Pierwsze-ostatnie...*, przedm. Józef Drabowicz. Kraków: Kraków: nakładem rodziny, skł. gł. Księgarnia G. Gebethnera i Spółki,
- Kieniewicz Stefan (1963). *Powstanie styczniowe*. Warszawa: Polskie Towarzystwo Historyczne. Wyd. 2: 1983, PWN.
- Kisielewski Zygmunt (1933). *Margrabia. Sztuka historyczna w 4 aktach*. Warszawa: Dom Książki Polskiej.

- Kita Jarosław (2023). Okres powolnego rozwoju 1831–1864. W: *Łódź przez wieki. Rozwój miasta 1820–1914*. Redakcja Jarosław Kita, tom 2, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2023, s. 57–75.
- Relidzyński Józef (1917). Traugutt. Fragmenty dramatu. W: *Laury i ciernie*. Kraków: nakł. Centralnego Biura Wydawnictw N. K. N., . Pierwodruk pierwszego aktu dramatu: *Nowa Reforma* 1913, 29.
- Rusin Joanna (2002). *Człowiek świętego imienia. Legenda Traugutta w piśmiennictwie polskim XIX i XX wieku*. Rzeszów: Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego.
- Rzewnicki Jan (1930). *1863. Obrazy sceniczne z powstania styczniowego*. Warszawa: nakł. Księgarni F. Hoesicka.
- Zembrzuska Marta (red). (2014). „dziś zapomniany grób...”. *Dramaty o Powstaniu Styczniowym*, współpr. red. Kacper Gugąła, Katarzyna Kraińska, ryciny z kolekcji Krzysztofa Kura. Warszawa: Akademia Teatralna im. Aleksandra Zelwerowicza.
- Ziejka Franciszek. *Traugutt. Scenariusz widowiska telewizyjnego*, maszynopis, Biblioteka Jagiellońska w Krakowie.

O potrzebie polityki teatralnej i barierach rozwoju teatru w Polsce

Joanna Szulborska-Łukaszewicz  <https://orcid.org/0000-0001-8429-1965>
e-mail: joanna.szulborska@poczta.fm

ORYGINALNY ARTYKUŁ NAUKOWY

Źródła finansowania publikacji / Funding acknowledgements: brak źródeł

Polityka open access / OA policy: CC BY 4.0

Informacja o konflikcie interesów / Conflict of interest: brak konfliktu interesów

Sugerowane cytowanie artykułu: Szulborska-Łukaszewicz Joanna (2024). O potrzebie polityki teatralnej i barierach rozwoju teatru w Polsce. *Zarządzenie w Kulturze*, 25(1–2), 247–270.

Abstract

On the Need of the Theatre Policy and Barriers to the Theatre Development in Poland

The article is concerned with the system of organising theatre life in Poland and the most important problems of the community, organizations and institutions within the theatre sphere. Such problems result from, among others, the current formal and legal regulations in Poland. In context of the voices appearing increasingly more often within the public debate that demand a special theatre law and formulation of a theatre policy at the central level, while also referring to the branch debate that took place in March 2024 at the Jan Kochanowski Theatre in Opole, the author wonders what determines the theatre's success. Whether theatre policy at the central level is really necessary? Will the Act on Theatres solve the problems? Can the Act on Theatre be a solution to the problems, and if so, which ones?

Keywords: theatre, theatres organisation system, theatre development, act on theatre, cultural policy

Wprowadzenie: od sytuacji braku do kultury nadmiaru

Wbrew temu, co się często słyszy, jakoby po 1989 roku w sektorze kultury w Polsce nic się nie zmieniło, trzeba zauważyć, że w ostatnim ćwierćwieczu byliśmy świadkami bądź uczestnikami wielu zmian w zakresie organizacji i zarządzania kulturą. Nic dziś nie jest takie samo jak przed 1989 rokiem (Szulborska-Łukaszewicz 2014a: 381–412). Zmieniły się warunki planowania, organizowania, kierowania, w tym sposoby motywowania do pracy, jak również kontrolowania prawidłowości oraz efektywności prowadzonej działalności kulturalnej. Zwiększyła się liczba potencjalnych źródeł finansowania kultury (fundusze publiczne i prywatne, krajowe i międzynarodowe, w tym unijne). Zmieniła się infrastruktura służąca działalności

kulturalnej (Szulborska-Łukaszewicz 2014a: 398–401)¹. Inne są oczekiwania potencjalnych odbiorców, sposób komunikacji z odbiorcą (przyjmującym czasem rolę współtwórcy), budowania narracji o organizacjach kultury, także teatrach, ale też środki komunikacji (internet, media społecznościowe, AI). Zmieniły się sposoby uczestnictwa w kulturze, a co za tym idzie także funkcje teatrów (Szulborska-Łukaszewicz 2017a: 24–42). Jeszcze w pierwszej dekadzie XX wieku teatry repertuarowe niechętnie podejmowały działania z obszaru edukacji teatralnej, chyba że stanowiły one szansę na dodatkowe źródło dochodu dla instytucji lub zatrudnianych przez nią artystów (Datko, Necel 2011: 27–28). Uważano wówczas, że rolą teatru jest grać, a nie edukować – oczekiwano, że edukacją widza dla teatru powinny zajmować się centra i ośrodki kultury, a nie teatry². Obecnie pedagogika teatru to „najprężniej i najbardziej świadomie rozwijająca się gałąź w teatrach instytucjonalnych”, co więcej, „edukacja teatralna to również jedno z najskuteczniejszych narzędzi promocji teatru, a każda złotówka zainwestowana w ten obszar działań instytucji zwraca się trzykrotnie” (Arbaczewski 2024).

Największą wartością polskiego teatru jest wielość i różnorodność podmiotów funkcjonujących w jego przestrzeni. To zarówno unikalne autorskie teatry prywatne, jak i silnie osadzone w budżecie publicznym teatry państwowe oraz – w wyniku decentralizacji – samorządowe, które obecnie – w wielu przypadkach, po okresie degradacji za czasów PRL-u (Narodowa Strategia Rozwoju Kultury w Polsce na lata 2004–2013, 2004) – dysponują dobrą, zróżnicowaną, nowoczesną infrastrukturą, stanowiącą również wartość, choć nieustająco wymagającą nakładów finansowych na utrzymanie we właściwej kondycji.

Z udogodnień tej infrastruktury korzystają różne podmioty, przede wszystkim jednak społeczeństwo – widzki i widzowie, doświadczając sztuki teatru. Zrewitalizowano i zagospodarowano z przeznaczeniem na działalność kulturalną wiele obiektów, w tym zabytków historycznych i przestrzeni poprzemysłowych (Nowak 2017: 183). Powstały nowe i nowoczesne, albo nowe i klimatyczne, mniej formalne, miejsca teatralne, które mieszkańcy lubią odwiedzać (w pierwszej dekadzie

¹ Diagnoza sytuacji artystycznych instytucji kultury na przełomie XX i XXI wieku została przedstawiona w przygotowanym na zlecenie ówczesnego Ministerstwa Kultury Narodowym Programie Kultury „Rozwój Instytucji Artystycznych” na lata 2004–2013 (2004: 42), także kwestie dotyczące infrastruktury.

² Podczas konferencji poświęconej praktykom i metodom edukacji kulturalnej, która miała miejsce w Poznaniu w 2013 roku, ówczesna dyrektorka Departamentu Kultury w Urzędzie Marszałkowskim Województwa Wielkopolskiego Agata Grenda, obecnie dyrektorka Teatru Szekspirowskiego w Gdańsku, stwierdziła, że kierowany przez nią wydział nie ma kompetencji w zakresie działań na rzecz edukacji kulturalnej, a misją teatru jest grać – nie edukować. Wypowiedź wywołała oburzenie pracownicy muzeum podległego Urzędowi Marszałkowskiemu, która zwróciła uwagę, że zarówno w ustawie o muzeach, jak i statucie muzeum znajdują się zapisy dotyczące edukacji, więc dyrektor departamentu nie może publicznie odcinać się od tej działalności. (Ogólnopolska Konferencja „Praktyki i metody edukacji kulturalnej” 7–8 listopada 2013 r., Poznań. Organizatorzy: Centrum Kultury Zamek, Instytut Kulturoznawstwa oraz Instytut Socjologii Uniwersytetu im. A. Mickiewicza w Poznaniu).

XXI wieku konkurencją dla instytucji kultury, jako miejsce spotkań, ze względu na jakość przestrzeni, stanowiły nowe galerie handlowe). Obecnie działalność teatralna i edukacja teatralna są prowadzone w atrakcyjnych dla uczestników, często nieoczywistych przestrzeniach. Widz niejednokrotnie jest zapraszany do udziału w procesie twórczym i staje się współtwórcą wydarzenia (np. projekty *Miłość 60+*, *Pragnienia i pozycje* w reżyserii Marii Spiss i Oskara Hamerskiego [2012], czy *Zaproszenie* Anny Karasińskiej w Teatrze Łaźnia Nowa w Krakowie [2023]).

Oferta teatralna jest bogata i różnorodna, coraz częściej tworzona z udziałem multimediów, poprzez łączenie różnorodnych bodźców, od czasu pandemii coraz bardziej profesjonalnie dokumentowana i udostępniana za pośrednictwem nowych mediów i nowoczesnych technologii online (Gierat-Bieroń et al. 2021: 161).

Nie uległ natomiast zasadniczym przekształceniom formalnoprawnym (poza decentralizacją) system organizacji działalności kulturalnej (Szulborska-Łukasiewicz 2009, 2019). Jego podstawę stanowią nadal finansowane w sposób ciągły, głównie za pośrednictwem dotacji podmiotowych, publiczne instytucje kultury, państwowe bądź samorządowe. Jednak niezwykle ważnym dopełnieniem ich oferty w obszarze teatru jest działalność inicjowana i prowadzona przez organizacje pozarządowe i teatry prywatne (działalność gospodarcza), które po 1989 roku zaczęły coraz liczniej powstawać (Płoski 2009; Kędziora 2018: 115). Wzrosła liczba kierunków i uczelni, na których kształcą się artyści teatru, a ich absolwenci, licząc na sukces, próbują siłą w różnych rolach, także jako właściciele teatrów.

Generalnie system organizacji teatrów pod względem formalnoprawnym nie uległ zmianie. Istniejący, mimo wielu wad, wydaje się wciąż optymalnie najlepszy dla rozwoju polskiego teatru (jako organizacji) oraz rozwoju widowni. Jego istotną, wypracowaną przez stulecia, formą są teatry publiczne, finansowane z budżetu publicznego. Wspólnie z mniejszymi – nie mniej istotnymi przecież – niepublicznymi teatrami, które pozyskują środki na swoją działalność z różnych źródeł, także publicznych, w postaci dotacji celowej lub zakupu usług. Dotychczas nie wymyślono lepszego rozwiązania.

Polski krajobraz teatralny

W polskim krajobrazie teatralnym z powodzeniem współistnieją obok siebie, wzajemnie stymulując się do działania, teatry publiczne i prywatne. Jedne i drugie bardzo różne, zarówno pod względem wielkości, aktywności, estetyki, jak i popularności oraz zasięgu oddziaływania. Różne były cele ich powstawania, różne historie i priorytety, wreszcie różna jest ich kondycja. Jeśli spojrzeć na teatry prywatne, dostrzeżemy, że jedne powstały dla eksperymentu, inne w celu samorealizacji i spełnienia marzeń – według autorskiej koncepcji, albo jako konkurencja lub alternatywa dla innych. Z kolei teatry publiczne to nie tylko podmioty odziedziczone po okresie PRL-u,

to także wiele nowych instytucji artystycznych, które wyrosły już po 1989 roku³, m.in. na gruncie teatru prywatnego, które wyróżniły się na tle innych podobnych inicjatyw, uzyskując uznanie władz samorządowych i status publicznej instytucji artystycznej. Założony przez Bartosza Szydłowskiego w 1996 roku Teatr Łażnia działał z sukcesem jako stowarzyszenie przez dziewięć lat na krakowskim Kazimierzu. W 2005 roku rozpoczął nowe życie jako miejska instytucja artystyczna pod nazwą Teatr Łażnia Nowa w nowej przestrzeni w dzielnicy Nowa Huta (os. Szkolne 25). B. Szydłowskiego powołano na stanowisko dyrektora nowej instytucji publicznej, a stowarzyszenie zawiesiło swoją działalność. Balet Dworski „Cracovia Danza” działał w strukturach fundacji, której szefowa – Romana Angel – w drodze negocjacji z samorządem doprowadziła do powołania miejskiej instytucji kultury, otrzymując stanowisko jej dyrektorki. Fundacja istnieje nadal, wspierając działalność instytucji. Z kolei powstały z inicjatywy Jerzego Zonia jeszcze w 1977 roku Teatr KTO działał przez wiele lat w strukturach miejskiego Centrum Kultury Dworek Białoprądnicki, nie posiadając odrębnej osobowości prawnej. Dopiero w 2005 roku uzyskał autonomię jako miejska instytucja kultury (Szulborska-Łukaszewicz 2009: 131–133), a w 2021 roku własną – nowoczesną – siedzibę przy ul. Zamoyskiego na terenie dzielnicy Podgórze.

Choć nieustająco mówi się o liczbie teatrów publicznych w kontekście zasadności ich utrzymywania z budżetów podatników, przeciwstawiając je teatrom prywatnym, to mało kto zwraca uwagę na fakt, że teatrów prywatnych (komercyjnych i niekomercyjnych) jest w Polsce znacznie więcej niż teatrów publicznych. Interesująco uzupełniają krajobraz teatralny – stanowią 73% ogólnej liczby podmiotów zajmujących się wystawiennictwem sztuki na żywo. Próbując oszacować skalę zjawiska, przywołam kilka danych statystycznych. Przed pandemią, w sezonie 2017/2018 w Polsce działało 909 teatrów, spośród których tylko około 27% stanowiły podmioty publiczne (tj. 243 teatry, w tym tylko 121 publicznych instytucji artystycznych i 122 teatry działające w strukturach instytucji publicznych). Pozostałe 73%, a więc zdecydowaną większość, stanowiły inicjatywy prywatne, w tym podmioty typowo komercyjne (175), stowarzyszenia (147), fundacje (103), grupy nieformalne, bez

³ Po 1989 roku w Polsce bardzo licznie zaczęły formować się – jako alternatywa dla teatru publicznego – oddolne inicjatywy teatralne, które znajdowały odpowiednią przestrzeń dla swoich działań. Warto tu przywołać kilka przykładów: Teatr Korez (Katowice, założony w 1990 roku, początkowo zarejestrowany jako zespół trzyosobowy, od 2001 roku jako jednoosobowa działalność gospodarcza); Studio Buffo (Warszawa, teatr muzyczny założony w 1992 roku, zarejestrowany jako spółka z ograniczoną odpowiedzialnością); Teatr Montownia (Warszawa, działający od 1996 roku jako samodzielna grupa artystyczna, w roku 2005 zarejestrowany jako fundacja), Teatr Wrocław Pieśń Kozła (Wrocław, zarejestrowany jako stowarzyszenie, działający od 1996 roku); Teatr Mumerus (Kraków, stowarzyszenie); Teatr Sabat (Warszawa, spółka z o.o.); czy późniejsze już inicjatywy: Teatr Barakah (Kraków, fundacja), Teatr Polonia (Warszawa, fundacja); Teatr Nowy (Kraków, stowarzyszenie); Teatr Capitol (Warszawa, rok założenia 2008, spółka cywilna), Teatr Kamienica (Warszawa, spółka komandytowa); Och-Teatr (w strukturze fundacji); Teatr Imka (Warszawa, spółka z o.o.), Teatr 6. Piętro (spółka jawna).

osobowości prawnej (63) i inne (178) (*Teatr w Polsce...* 2020⁴; Szulborska-Łukasiewicz 2021: 217–219).

Brak źródeł nie pozwala na dokładniejsze oszacowanie liczby osób i organizacji niepublicznych (biznesowych, pozarządowych, niesformalizowanych, ale korzystających z infrastruktury instytucji publicznych) zajmujących się występami na żywo. Według krajowego rejestru podmiotów gospodarczych (REGON) w Polsce, we wrześniu 2019 roku, w ramach podkategorii 90.01.Z – *Działalność związana z wystawianiem przedstawień artystycznych*, zarejestrowane były 7343 podmioty sektora prywatnego. W tej liczbie znalazły się 6303 osoby fizyczne prowadzące działalność kulturalną, 721 podmiotów bez osobowości prawnej, 376 osób prawnych (w tym 262 spółki, 44 stowarzyszenia, 18 fundacji, 1 podmiot zaliczony do kategorii „kościół i stowarzyszenia religijne”, 4 spółdzielnie oraz 1 spółka akcyjna) (Paczyńska, Szulborska-Łukasiewicz 2021: 77–79). Liczba aktywnie działających teatrów prywatnych jest zmienna. Jednak teatry prywatne, małe i duże, zarówno te, które dysponują własną sceną, jak i te, które grają gościnnie w udostępnianych im przestrzeniach, stanowią istotną część pola teatru, przeciwwagę i nieoczywistą alternatywę dla sektora publicznego.

Najwięcej teatrów, mniej lub bardziej prężnie, działa w dużych miastach, w Warszawie, Krakowie, Wrocławiu, Poznaniu i Łodzi. W Krakowie istnieje co najmniej 66 teatrów aktywnych artystycznie (Kędziora 2018), tylko 11 spośród nich to teatry publiczne. Pozostałe to podmioty prywatne, działające jako fundacje, stowarzyszenia i podmioty gospodarcze lub nieformalne grupy. Do czasu pandemii wiele prywatnych teatrów było niezwykle aktywnych. Dla przykładu Teatr Nowy Proxima w Krakowie tylko w 2019 roku zaprezentował aż 12 premier, więcej niż którykolwiek z krakowskich teatrów publicznych i prywatnych, a równolegle prowadził szereg projektów z zakresu edukacji kulturowej (np. „60+ Nowy Wiek Kultury” i „Be Brave”), wydawniczej i wystawienniczej.

Najwięcej teatrów niepublicznych działa jednak w Warszawie. Z analizy danych Instytutu Teatralnego im. Zbigniewa Raszewskiego, przeprowadzonej w 2019 roku, wynika, że w Warszawie działają 153 teatry komercyjne, w tym 29 jako stowarzyszenia, 32 jako fundacje, 40 jako podmioty prywatne, 18 grup nieformalnych, 3 teatry uniwersyteckie, 31 innych (brak informacji o formie organizacji) (*Teatr w Polsce...* 2020: 508–604). W obliczeniach nie uwzględniono grup i zespołów funkcjonujących w strukturach innych publicznych instytucji kultury. Jeśli jednak spojrzymy na kategorię „niepubliczne teatry dramatyczne”, wymieniono tu tylko 11 teatrów komercyjnych, w tym 4 prowadzone przez stowarzyszenia, 3 prowadzone przez fundacje i 4 prywatne. Są to teatry, które mają stałą już publiczność i cieszą się dużym

⁴ W 2022 roku według danych GUS działalność sceniczną w Polsce prowadziło 159 teatrów publicznych, w tej liczbie 93 teatry dramatyczne, 34 teatry lalkowe oraz 32 muzyczne, tj. opery, operetki, balet, teatry tańca i inne teatry muzyczne (*Kultura i dziedzictwo narodowe w 2022 r.*).

powodzeniem: Teatr Polonia i Och-Teatr, prowadzone przez Fundację Krystyny Jandy dla Kultury (każdy z nich daje 3–4 premiery w sezonie); Teatr Kamienica założony przez Emiliana Kamińskiego, Teatr Capitol, Teatr Imka i Teatr 6. Piętro. Wszystkie były założone i prowadzone przez aktorów-gwiazdy. Mają swoje własne sceny (jedną lub więcej).

Warszawskie teatry prywatne założone i zarządzane przez znanych polskich aktorów-gwiazdy wyróżniają się na tle teatrów prywatnych w innych miastach. Odnoszą większe sukcesy frekwencyjne i kasowe, bazują bowiem na gwiazdorskich obsadach i lekkim repertuarze. Mimo to ich właściciele podkreślają, że największym wyzwaniem wciąż pozostaje utrzymanie lokalu (siedziby i sceny lub scen), następnie zaś wypracowanie środków na wynagrodzenia pracowników i współpracowników (w tym artystów). Nieustająco szukają dodatkowych źródeł przychodów. Klub Capitol z założenia miał wspierać działalność Teatru Capitol. W Teatrze Kamienica działa restauracja. Studio Buffo oraz Teatr Kamienica wynajmują swoje studia nagrań. Z różnym sukcesem szukają sponsorów strategicznych (dobre praktyki w tym zakresie udało się wypracować krakowskiemu Teatrowi Nowemu Proxima). Do czasu wybuchu pandemii widzowie nie zawodzili, nie tylko kupując bilety, ale także uczestnicząc we wspieraniu produkcji spektakli teatralnych w ramach crowdfundingu. Niektóre ubiegają się o dotacje z budżetu państwa i/lub samorządów, dzięki którym mogą inwestować w nowe produkcje i obniżyć koszt biletu dla widza (np. Och-Teatr, Polonia). Teatry w całej Polsce narzekają, że możliwości pozyskania dotacji na eksploatację wyprodukowanych spektakli są bardzo ograniczone, a to jest ich podstawowy problem. Trudno z przychodów z biletów pokryć koszt obsługi i utrzymania obiektu, honoraria, promocję itp. (Wielecki 2024). Tylko nielicznym się to udawało (do czasu pandemii).

W sezonie 2017/2018 Teatr Polonia wystawił cztery premiery, w tym jedną przygotowaną w koprodukcji z Teatrem Montownia (prywatnym teatrem, który nie dysponuje obecnie własną sceną). W repertuarze teatru znalazło się 30 przedstawień, które wystawiono 288 razy. Teatr zaprezentował swoje spektakle 27 razy w innych polskich miastach, także na festiwalach i przeglądach teatralnych (*Teatr w Polsce...* 2020: 529–530). Och-Teatr w sezonie 2017/2018 miał w repertuarze 20 tytułów i wystawił 3 premiery. Dał 28 występów poza Warszawą (*Teatr w Polsce...* 2020: 512–514). O sukcesie tych teatrów przesądza jakość oferty, gwarantowana nazwiskiem założycielki.

Przykładem młodego teatru, niebazującego na gwiazdach, osiągniętego (do czasów pandemii COVID-19) spektakularne sukcesy, jest Teatr Papahema. Został założony w 2014 roku przez grupę absolwentów wydziału lalkarskiego Akademii Teatralnej w Białymstoku. Trzon grupy stanowią czterej członkowie założyciele (Paulina Moś, Helena Radzikowska, Paweł Rutkowski i Mateusz Trzmiel – absolwenci jednego roku Wydziału Sztuki Lalkarskiej Akademii Teatralnej im. Aleksandra Zelwerowicza z siedzibą w Białymstoku). Ponadto z teatrem współpracuje

około 18 osób. Grają w różnych przestrzeniach w całym kraju, dając 2–3 premiery w każdym sezonie. Angażują się także w koprodukcje w przestrzeniach gościnnych. Formą prawną teatru jest fundacja prowadzona przez czterech członków założycieli. W 2018 roku Teatr zagrał 48 przedstawień (m.in. w Gliwicach, Sopocie, Poznaniu czy Zakopanem) i wystawił dwie premiery. Nikt nie pracował na podstawie umowy o pracę, a wyłącznie na podstawie umów cywilnoprawnych.

Doskonale radził sobie (do czasu wybuchu pandemii) prywatny repertuarowy Teatr Korez, powstały w 1990 roku w Katowicach, prowadzony przez Mirosława Neinerta, aktora i reżysera. Początkowo działał jako trzyosobowa spółka, od 2001 roku jest zarejestrowany jako jednoosobowa działalność gospodarcza. Przez lata teatr wypracował swoją własną markę i pozycję wśród odbiorców. Do wybuchu pandemii utrzymywał się ze sprzedaży biletów, zdarzało się, iż nawet w poniedziałki grano po dwa spektakle. W repertuarze teatru znajduje się około 20 tytułów. Aktorzy byli zatrudniani wyłącznie w oparciu o umowy cywilnoprawne. Na etatach, do czasu pandemii, było zatrudnionych tylko kilka osób, zajmujących się obsługą biurową teatru, w tym kasy biletowej (3–3,5 etatu). Teatr od lat współpracuje z Miastem Katowice, m.in. przy realizacji dwóch festiwali: Katowicki Karnawał Komedii oraz Letni Ogród Teatralny z Letnią Grządką Teatralną dla dzieci w niedzielę (w 2020 roku odbyła się 22. edycja). Do czasu pandemii każda z imprez gromadziła ok. 500–700 widzów.

Podczas pandemii inny katowicki teatr – Teatr Żelazny, prowadzony przez aktor-skie małżeństwo, Martę Marzęcką-Wiśniewską i Piotra Wiśniewskiego, w budynku dawnego dworca w Katowicach-Piotrowicach, w pandemii, aby przetrwać i pomóc przetrwać innym, zaczął zajmować się prowadzeniem własnego sklepu warzywnego „Twoja Nać”, zatrudniając pozostających bez pracy aktorów (Bednarek 2020).

Kondycja teatru

Co właściwie przesądza o kondycji teatru? Czy i jakie zapisy ustawowe mogą mieć wpływ na jego sytuację – zwłaszcza na poprawę warunków finansowania czy warunków pracy w teatrach? Czego nie reguluje – a mogłaby regulować – ustawa o organizowaniu i prowadzeniu działalności kulturalnej, która stanowi podstawę prawną funkcjonowania instytucji kultury, w tym instytucji artystycznych?

W ostatnich latach w debacie publicznej dotyczącej sektora performatywnego wyraźnie narasta napięcie. Teatry publiczne są przedstawiane jako struktury skostniałe i przemocowe, bliskie kulturze folwarcznej, sprzyjającej nadużyciom władzy (Maciejewska 2023: 46) i przeciwstawiane są słabo dofinansowywanym z budżetu publicznego twórczym kolektywom, pracującym w warunkach demokratyzacji (Guderian-Czaplińska, Godlewski 2018; Maciejewska 2023: 46). Także teatr autorski, a przede wszystkim pojęcie „mistrz”, pojawiają się coraz częściej w kontekście pejoratywnym (Maciejewska 2023: 45), jako elementy niewłaściwego dziś, bo

hierarchicznego modelu (Chmielewski 2023: 309). W opiniach nowych pokoleń stoimy bowiem „przed kluczowym wyzwaniem, jak budować teatr artystyczny, który nie jest sprowadzany do nazwiska „mistrza” i jego wizji, lecz jest owocem pracy zespołu artystycznego, a jednocześnie teatru, który nie jest domem produkcyjnym maksymalizującym dochód” (Rochowska 2023: 63).

Rozpada się model teatru, w którym reżyser pracował w jednym teatrze z tym samym zespołem aktorskim, budując głębsze więzi międzyludzkie. Z teatrów znikają etatowi reżyserzy. Pojawiają się natomiast pedagogzy teatru, koordynatorzy scen intymnych, mediatorzy (Frankiewicz 2023: 64–66; Waligóra 2023: 70–75). W przypadku spektakli lub scen silniej ingerujących w psychikę i osobowość aktorki/aktora oferowana jest opieka psychologa.

Reżyseria przestaje być specjalnością, w której dominują mężczyźni, zawód ten podejmuje coraz więcej kobiet. Powstają teatr feministyczny i teatr queerowy. Przybywa spektakli, których reżyseria jest zespołowa. Twórcy podejmują różne wyzwania, zamieniają się rolami, np. w jednym projekcie są reżyserami, w innym już scenografami. Co ciekawe, miejsce debaty o tym, co i jak przedstawiać na scenie, zajmuje dyskusja dotycząca warunków pracy w teatrach (zob. „Notatnik Teatralny” 2023, nr 90–91). Nawet do teatru wkraczają projektoza i projektyzacja. W teatrach publicznych wdrażane są procedury antymobbingowe, antyprzemocowe. W Teatrze Polskim w Poznaniu we współpracy zespołu artystycznego z Gildią Polskich Reżyserek i Reżyserów Teatralnych powstaje Przewodnik pisania kontraktu⁵, który – jako dobra praktyka – rozpowszechniany jest do stosowania w innych polskich teatrach, przed rozpoczęciem pracy zespołu z reżyserem.

Kolektywność bez lidera?

Mocno krytykowany hierarchiczny system władzy w teatrze (Niedurny 2023: 78–82) w kontekście teatru publicznego, wynikający z ustawy o organizowaniu i prowadzeniu działalności kulturalnej, jest przeciwstawiany modelom, w których struktury zarządzania są ukierunkowane na demokratyzację, bazującym na kolektywach twórczych. Jednak w dyskusjach i literaturze przedmiotu koncepcje demokratyzacji władzy w teatrach przez praktyków teatru są postrzegane jako utopijne (Omylak 2023: 298–313). Można tu przywołać zarówno wypowiedź Jana Lauwersa (Gudrian-Czaplińska, Godlewski 2018), jak i Macieja Omylaka czy Anny Smolar, które przytoczę w dalszej części artykułu. Spektakularna, zakończona niepowodzeniem próba

⁵ <https://teatr-polski.pl/dokumenty/przewodnik-pisania-kontraktu/> [odczyt: 6.08.2024]. Dokument Teatru Polskiego w Poznaniu opracowany przez zespół artystyczny we współpracy z Gildią Polskich Reżyserek i Reżyserów Teatralnych.

wdrożenia kolektywnego modelu zarządzania w Teatrze Dramatycznym w Warszawie przez Monikę Strzępkę odbiła się szerokim echem w całym kraju.

Choć sposób pracy wielu kolektywów twórczych jest wartością, z pewnością może być adaptowany na gruncie teatru publicznego. Jednak, jak oceniają praktycy teatru, każdy kolektyw potrzebuje lidera. Reżyserka Anna Smolar uważa, że współpraca zespołowa „jest możliwa, ale tylko pod warunkiem odpowiedniej konfiguracji ludzkiej (...). Nie w każdej grupie uda się zbudować takie zaufanie i porozumienie artystyczne, dzięki któremu można odpuścić kontrolę”. Przyznaje, że próbowała obserwować taki przebieg procesu decyzyjnego odbywającego się „w trybie bardziej otwartym, bez tego ostatecznego narzucającego się głosu lidera” i wspomina, że „nie było to dobre doświadczenie, ponieważ narastały niepokój, chaos a wręcz wzajemna wrogość, bo najprawdopodobniej nikt (...) wtedy nie był dostatecznie dojrzały, by mierzyć się z taką sytuacją. Nie wiadomo było, kto tu jest kapitanem, czy zmierzamy we właściwym kierunku, czy ktoś w ogóle panuje nad wydarzeniem i ta wrogość miała szalenie negatywny wpływ na pracę” (Guderian-Czaplińska, Godlewski 2018: 5)

Słynne kolektywy flamandzkie, przywoływane w publikacji *Kolektywy teatralne, artystyczne i badawcze*, np. Schaamte, bazowały – jak się okazuje – na autorytetach i ujawnianych w trakcie formułowania talentach ich menadżerskich członków. Jan Lauwers wyraźnie podkreśla, że kolektyw to struktura, która zawsze musi być do- wiedziona przez jakąś jedną, najwyżej dwie osoby (Guderian-Czaplińska, Godlewski 2018: 21).

Oczywiste jest, że kondycja każdej organizacji stanowi wypadkową wielu czynników, które jednocześnie, w tym samym czasie, oddziałują zarówno na samą organizację, jak i na jej otoczenie, przesądzając o aktywności i sukcesach bądź niepowodzeniach. W ostatnich czasach takimi zbiorowymi doświadczeniami, które odcisnęły piętno także na teatrach, poza kryzysem klimatycznym, były i nadal są pandemia COVID-19 (Gierat-Bieroń et al. 2021) i wybuch wojny na Ukrainie. Wiele teatrów znalazło jednak nowe przestrzenie (społeczne, wirtualne) do działania w warunkach kryzysu.

Jakie są jednak najważniejsze bariery rozwoju współczesnego teatru w Polsce?⁶ Co przesądza o kondycji – o sukcesie teatru?

⁶ Przez „teatr” w niniejszym artykule rozumiem organizację, której podstawowym celem jest produkcja dzieł w postaci przedstawień teatralnych i „wykonywanie ich na żywo przed publicznością zgromadzoną w konkretnej przestrzeni, przy fizycznej obecności co najmniej jednego artysty”. Jeśli sięgnąć do regulacji obowiązujących we francuskim systemie teatralnym należałoby uzupełnić tę definicję o aspekt honorarium, to jest przy fizycznej obecności – „co najmniej jednego artysty otrzymującego wynagrodzenie za publiczne wystawienie dzieła duchowego”. Zob.: *Prawne, organizacyjne...* 2000.

Pomysł na teatr

Najistotniejszym elementem, który przesądza o kondycji danego teatru, jest pomysł na teatr, czyli koncepcja autorska, osadzona w konkretnym otoczeniu geograficznym, ale przede wszystkim kulturowym, z uwzględnieniem potrzeb potencjalnych interesariuszy i konkurencji na rynku. Jej efektem jest oferta programowa, którą charakteryzuje różnorodność (rodzajowa, tematyczna, liczba współtworzących ją osób twórczych i artystycznych) bądź odwrotnie – monochromatyczność (bazowanie na jednej/jednym reżyserze, dramaturgu, scenografie itd.), a także jakość oferowanych publiczności spektakli.

Różnorodność, atrakcyjność i aktualność podejmowanych przez teatr tematów to najczęściej elementy autorskiego pomysłu lidera, tandemu lub zespołu. Dobra autorska koncepcja i pomysł na misję teatru, jego funkcję artystyczną i społeczną, program artystyczny mogą z powodzeniem przesądzić o sukcesie teatru i stanowić zasadniczy argument w rozmowach z organizatorami, sponsorami i mecenasami, ułatwić pozyskiwanie artystów, finansów i wreszcie tych, o których chodzi najbardziej – widzów.

Kondycja finansowa i wizerunek teatru zależą od tego, czy teatr dysponuje własną przestrzenią do pracy i prezentacji twórczości, czy przestrzeń tę wynajmuje, a jeśli wynajmuje – czy w sposób ciągły (przez cały rok), czy w oparciu o krótko- lub długoterminowe umowy najmu lub najem okazjonalny. Niektóre teatry dysponują własnym zespołem aktorskim (pracownicy etatowi), inne działają projektowo, na zasadach impresariatu – zatrudniając osoby aktorskie do konkretnych ról w realizowanych spektaklach.

W przypadku teatrów autorskich, ale też wielu teatrów repertuarowych, ich kondycja w dużej mierze zależy od osoby lidera, jego charyzmy, umiejętności komunikacyjnych, w tym nawiązywania i budowania relacji, utrzymywania kontaktów, zarządzania zespołem, ale przede wszystkim jego wizji teatru. Jeśli spojrzeć na Kraków, warto tu przywołać wspomniany już wcześniej Teatr Łaźnia Nowa, który od 2005 roku działa jako miejska instytucja kultury (Szulborska-Łukaszewicz 2007: 131–133), wyjątkowa, bo jako pierwszy w kraju teatr, który w statucie ma wpisane działania na rzecz rewitalizacji i integracji lokalnej społeczności czy aktywizacji osób wykluczonych⁷.

⁷ § 3 Statutu Teatru „Łaźnia Nowa”, będącego załącznikiem do Uchwały Nr LIV/1507/21 Rady Miasta Krakowa z dnia 24 marca 2021 roku. Czytamy tam, że celem Teatru jest „tworzenie i upowszechnianie kultury i sztuki teatralnej oraz pokrewnych dyscyplin artystycznych, działania na rzecz rewitalizacji Nowej Huty oraz tworzenie ośrodka szerokiej wymiany artystycznej”, zaś wśród zadań, m.in. „1) tworzenie warunków do wzrostu kompetencji kulturowych społeczeństwa oraz postaw kreatywnych; (...) 6) tworzenie warunków sprzyjających rozwojowi społeczeństwa obywatelskiego ze szczególnym uwzględnieniem aktywizacji osób wykluczonych i wolontariatu; (...) 8) prowadzenie działalności (...) na rzecz rewitalizacji środowiska lokalnego”. Teatr realizuje swoje cele m.in. poprzez:

Znacznie wcześniejszym przykładem kolektywu, który przyjął status miejskiej instytucji kultury jest poznański Teatr Ósmego Dnia⁸. W tym kontekście można też wymienić Teatr Witkacego z Zakopanego prowadzony przez Andrzeja Dziuka, założony w 1985 roku przez studentów i absolwentów ówczesnej Państwowej Wyższej Szkoły Teatralnej im. Ludwika Solskiego w Krakowie, których połączyła wspólna pasja, potrzeba poszukiwania własnej drogi i cele artystyczne, ale też „niezgodna na bezwład ówczesnych instytucji kulturalnych” – jak zapisano na stronach teatru, od lat będącego przecież instytucją kultury województwa małopolskiego⁹. Innym krakowskim przykładem dobrej praktyki jest Teatr Nowy Proxima, założony i prowadzony od 2006 roku przez Piotra Siekluckiego (aktora, reżysera, menadżera i dyrektora teatru), któremu udało się pozyskać prywatnego strategicznego sponsora.

W każdym z tych przypadków istotna była i jest rola lidera teatru (Kędziora et al. 2014: 115–155; Zdebska-Schmidt 2016: 65–83), jego osobowość, umiejętności menedżerskie i talent w zjednywaniu twórców i artystów, polityków i sponsorów, których skutecznie włącza w działania teatru.

Teatr autorski to także teatr mistrzów, którzy nie dążyli / nie dążą do stworzenia własnej organizacji, chętnie jednak pracowali i pracują z określonym zespołem lub konkretnymi osobami aktorskimi, wybranymi teatrami. Wymienić tu można zarówno twórców, którzy już odeszli – Tadeusza Kantora, Andrzeja Wajdę, Jerzego Grzegorzewskiego, ale też postaci wciąż aktywnie pracujące na polskich scenach – Krystiana Lupe, Annę Augustynowicz, Grzegorza Jarzynę, Piotra Cieplaka, Agatę Dudę-Gracz, Annę Smolar, Jolantę Janiczak czy Maję Kleczewską. Teatr autorski zawsze był mocną stroną polskiego teatru. Mam nadzieję, że dla wielu znawców i miłośników teatru wciąż jeszcze jest i pozostanie ważny.

Warunki formalnoprawne

Kondycja teatru zależy także od warunków formalnoprawnych, w których działa teatr, powiązanych dość ściśle z zabezpieczeniem finansowym, a więc źródłami finansowania, które leżą u podstawy stabilności teatru i różnorodności jego oferty. Stabilna sytuacja finansowa jest kluczowa dla funkcjonowania i utrzymania teatru. Zależy ona jednak w dużej mierze od tego, kto jest organizatorem teatru.

prowadzenie działalności edukacyjnej i upowszechniającej oraz promocyjnej w dziedzinie teatru i szeroko pojętej kultury i partycypacji społecznej, poprzez realizację różnorodnych form artystycznych.

⁸ Założony w 1964 roku przez Lecha Raczaka i Tomasza Szymańskiego teatr studencki.

⁹ Można tu też przywołać jako teatr autorski Teatr Wierszalin Piotra Tomaszuka (obecnie publiczna instytucja artystyczna). Warto wymienić też takie marki jak teatr Tadeusza Kantora „Cricot 2”, Teatr Józefa Szajny czy Teatr Pantomimy Henryka Tomaszewskiego.

W Polsce teatry funkcjonują przede wszystkim jako:

- 1) teatry publiczne, tj. artystyczne instytucje kultury, których organizatorami, na podstawie ustawy o organizowaniu i prowadzeniu działalności kulturalnej są:
 - (a) państwo;
 - (b) samorządy regionalne/wojewódzkie;
 - (c) samorządy lokalne.
- 2) organizacje pozarządowe (także kolektywy twórcze w strukturach ngo);
- 3) podmioty gospodarcze;
- 4) współprowadzone przez podmioty wymienione w punkcie a) i c) lub a) i b);
- 5) nieformalne grupy i kolektywy artystyczne zarówno niezależne, jak i działające np. w strukturach instytucji kultury (domów, centrów i ośrodków kultury) lub jednostek budżetowych (młodzieżowe domy kultury i szkoły) (Szulborska-Łukaszewicz 2017).

Niezależnie od formy organizacji, jedne z nich budują relacje, inne świadczą usługi, i zaryzykuję stwierdzenie, że niektóre potrafią budować relacje, świadcząc usługi (prezentując na scenie wyprodukowane dzieła).

O ile sceny narodowe i samorządowe, mimo nieustającego niedoboru środków finansowych niezbędnych na nowe produkcje, eksploatację wieloobsadowych przedstawień czy edukacyjne działania okołoteatralne w kierunku rozwoju widowni, mają stałe źródło finansowania (na podstawie ustawy o organizowaniu i prowadzeniu działalności kulturalnej), o tyle teatry nieinstytucjonalne nie posiadają tego komfortu (Dworakowska 2018: 33-47). Nikt nie gwarantuje im środków na utrzymanie siedziby ani żadnego etatu. Utrzymują się z przychodów pochodzących z różnych źródeł. Teatry działające jako organizacje pozarządowe korzystają z dotacji z budżetu państwa i/lub samorządów, o które muszą aplikować co rok w różnych konkursach, o czym szerzej pisze Zofia Dworakowska (Dworakowska 2018: 35-41). Poszukują partnerów, sponsorów i mecenasów. Istotnym elementem budżetu każdego teatru (choć w różnej skali) są przychody ze sprzedaży biletów i/lub usług. Podmioty gospodarcze bazują przede wszystkim na sprzedaży usług.

Niesformalizowane kolektywy twórcze nie mogą występować o dotacje, tym samym nie mogą uzyskać bezpośredniego wsparcia z budżetu publicznego. Pośrednio mogą korzystać ze wsparcia organizacji czy instytucji, z którymi współpracują. Powstałe w latach dziewięćdziesiątych XX wieku krakowskie Stowarzyszenie Teatrów Nieinstytucjonalnych (STeN) miało stanowić swego rodzaju organizację parasolową, zrzeszającą podmioty działające w polu teatru o różnym statusie, zarówno twórcze kolektywy, jak i podmioty posiadające osobowość prawną, które korzystają jednak z jednej – wspólnej – sceny, co stanowi czasem tło napięć i nieporozumień (np. godziny prób spektakli).

Liczba aktywnie działających w Polsce teatrów prywatnych (organizacje pozarządowe i podmioty gospodarcze) jest zmienna. Tylko nielicznym udaje się utrzymać

na mapie przez lata. W wielu przypadkach dostęp do wsparcia publicznego staje się warunkiem decydującym o przetrwaniu na rynku. Teatry prywatne nieustannie konkurują o widza i jego czas ze sobą, z teatrami publicznymi, a także z innymi podmiotami, prywatnymi i publicznymi (muzeami, galeriami, placówkami oświatowymi, klubami, lokalami gastronomicznymi itp.). Nie mają stałego finansowania, nieustannie muszą zabiegać o fundusze, aby pokryć koszty działalności i przygotować nowe produkcje. Nie zatrudniają artystów na umowy o pracę, a wyłącznie na umowy o dzieło lub zlecenie.

Infrastruktura teatrów

Krajobraz teatralny to nie tylko ludzie – to także budynki i infrastruktura. To konkretne adresy na mapie Polski i standardy prowadzonej tam działalności. Wspominałam, że istotnym elementem zasobów teatru jest infrastruktura.

Tylko niektóre teatry prywatne mają własne siedziby i sale teatralne, inne prezentują swoją ofertę w wynajmowanych i oswojonych na rzecz teatru przestrzeniach. Z kolei wiele teatrów prywatnych dysponuje salami teatralnymi o bardzo ograniczonej liczbie miejsc (40–100 krzeseł), co zawsze utrudniało generowanie przychodów w normalnych warunkach, a co dopiero przy ograniczeniach wprowadzonych jako restrykcje sanitarne ze względu na pandemię COVID-19. Unikalnym przypadkiem będzie z pewnością Scena Pokój w Krakowie (teatr sztuka na wynos), której widownia liczy zaledwie 13 miejsc (Drewniak 2016; Kazimierczak 2016). Posiadanie własnej przestrzeni teatralnej do pracy i prezentacji tworzonych dzieł scenicznych może być atutem, ale może też być ciężarem. Przestrzeń tę trzeba przecież utrzymać.

Utrzymanie sali czy budynku, własnej przestrzeni – bez wsparcia publicznego bądź sponsorskiego, przy ograniczonej liczbie miejsc i dostępnych pod względem ekonomicznym cenach biletów – jest nie lada wyzwaniem. Szczególnym przykładem może być Teatr Odwrócony, który tuż przed pandemią otrzymał możliwość prowadzenia własnej sceny w Krakowie, w miejskich zasobach lokalowych – w piwnicach przy ul. Sławkowskiej 17. Jednak pandemia oraz wprowadzony z jej powodu zakaz prowadzenia działalności teatralnej, a więc brak możliwości świadczenia usług, zmusiły właścicieli teatru do wycofania się i rezygnacji z pozyskanych pomieszczeń. Obecnie przestrzeń tę zajmuje Teatr Figur (podjął to wyzwanie już po pandemii). Nie bez problemów, a jednak radzą sobie z utrzymaniem samodzielnie pozyskanej infrastruktury dwa krakowskie teatry prywatne: Teatr Nowy Proxima i Teatr Barakah.

Jeśli spojrzeć na infrastrukturę teatrów publicznych, to w ciągu ostatnich 20 lat polskie samorządy, przy udziale funduszy europejskich, zainwestowały wiele środków w rozbudowę i modernizację infrastruktury kultury. W przypadku Krakowa zbudowano kilka nowych teatrów, dla przykładu choćby Małopolski Ogród Sztuki czy scenę przy ul. Radziwiłłowskiej, związane z Teatrem im. Juliusza Słowackiego,

Teatr Variete w Krakowie (w dawnym kinie Związkowiec), Teatr KTO (pierwszy teatr w krakowskiej dzielnicy Podgórze, w miejscu dawnego kina Wrzos), czy Teatralny Instytut Młodych (TIM) w dawnej Stolarsni (Teatr Ludowy), a także sal teatralnych, które zmodyfikowano lub przebudowano gruntownie.

Świetnym przykładem zmodernizowanej, wyremontowanej i przebudowanej w ostatnich latach (2019–2021), obecnie imponującej i bardzo nowoczesnej przestrzeni teatralnej jest budynek Teatru im. Jana Kochanowskiego w Opolu. Cztery piękne odrębne sceny z zapleczem i atrakcyjnie skomponowaną widownią, na których prezentowane są bardzo różne – nie tylko pod względem tematyki, ale konwencji i estetyki przedstawienia, adresowane do fanów różnych gatunków i form teatralnej wypowiedzi. Infrastruktura opolskiego Teatru jest imponująca! Niebawem, po zakończeniu trwających inwestycji i remontów, widzowie otrzymają zmodernizowane przestrzenie teatralne w Kielcach i Białymstoku. Oczywiście, warto przypomnieć, że nadal istnieją teatry publiczne, które nie mają własnej siedziby, działają w wynajmowanych przestrzeniach (np. wspomniany wcześniej Balet Dworski Cracovia Danza).

Przedstawiciele teatrów nieinstytucjonalnych wielokrotnie podnosili w debatach głos w sprawie systemowego udostępniania przestrzeni i zasobów teatrów publicznych w poniedziałki, kiedy najczęściej teatry te nie pracują. Powinny używać swoje sale teatralne i widownie teatrom niepublicznym. Jednak problem jest szerszy – zgodnie z ustawą o finansach publicznych, ze względu na podatek VAT, teatry nie mogą udostępniać swojej infrastruktury nieodpłatnie. Ponadto nie chcą, aby ich marka była rozproszona i kojarzona z inicjatywami innych teatrów, szczególnie z takimi, z którymi się nie identyfikują. Rozwiązanie problemu mogłyby stanowić specjalny fundusz (ustanowiony na poziomie lokalnym lub centralnym) wspierający współpracę międzysektorową, w tym dzielenie się zasobami lokalowo-sprzętowymi) i nowe, dobre praktyki.

Zasoby teatrów. O potrzebie istnienia teatrów publicznych

Nie ustają dyskusje o potrzebie współpracy pomiędzy sektorem prywatnym i publicznym, w tym potrzebie dzielenia się publicznymi zasobami. Wśród najcenniejszych zasobów, którymi dysponują teatry publiczne – poza wspomnianą infrastrukturą – trzeba wymienić stałe i czasowe miejsca pracy, w tym możliwość utrzymania zespołu artystycznego, którego członkowie mają zagwarantowane przychody, ubezpieczenie społeczne i zabezpieczenie emerytalne. Wprawdzie coraz więcej teatrów publicznych działa na podstawie modelu impresariatu czy domu produkcyjnego, jednak wciąż mamy wiele teatrów gwarantujących stabilność pracy aktorkom i aktorom teatralnym, co zdecydowanie pomaga im w utrzymaniu stabilności finansowej i równowagi pomiędzy pracą a życiem (Szulborska-Łukaszewicz 2015: 94–98). Innym atutem publicznych instytucji artystycznych są specjalistyczne pracownie rzemieślnicze,

nowoczesne wyposażenie techniczne – oświetlenie, nagłośnienie, klimatyzacja czy przestrzeń dla niekomercyjnego eksperymentu twórczego. Wszystko to dzięki dotacji podmiotowej z budżetu organizatora.

Dzięki tym zasobom teatry publiczne mogą podejmować różne ambitne wyzwania ukierunkowane na jakość, przynależne do obszaru kultury wysokiej (choć pojęcie to dziś nie jest modne), a nie masowej – wydarzenia artystyczne. Efektywność, w przypadku teatrów, jest mierzona przeciw zakresem oddziaływania na widza. Najcenniejsze, najbardziej udane przedsięwzięcia czy produkcje to te, o których mówi i pisze cała Polska, a nawet szerzej – Europa i świat. Na te spektakle często brakuje biletów (przykładem choćby przedstawienia Teatru im. Juliusza Słowackiego ostatnich sezonów). Miarą sukcesu teatru są rozgłos, recenzje i artykuły w pismach branżowych. Oczywiście znajduje to odzworowanie w liczbie odbiorców teatru. Należy jednak pamiętać, że dane te (liczby) trzeba analizować w kontekście pojemności widowni w salach, w których spektakle te są prezentowane, a nie zestawiając ze sobą nieporównywalne mierniki, co jest – okazuje się – dość powszechnym błędem. Niektóre teatry – poza przestrzenią zamkniętą, grają dużo w plenerach, co wpływa na liczbę uczestników.

Mierniki ekonomiczne nie są wyznacznikami sukcesu realizacji misji przez teatr. Nie znaczy to jednak, że nie należy ich analizować. Każdy dyrektor (czy to teatru publicznego czy prywatnego) musi działać w ramach posiadanego budżetu, na który składają się – w różnych proporcjach, m.in. przychody ze sprzedaży usług i biletów oraz dotacje pochodzące z różnych źródeł. Wynik finansowy teatru będzie zawsze zależał od jego funkcji i misji. Jednak trzeba w tym miejscu podkreślić, że żaden teatr prywatny, niezależnie, czy to podmiot gospodarczy, czy organizacja pozarządowa, nie podejmie samodzielnie „realizacji zadań, które nie przyniosą pozytywnego wyniku finansowego” (Szulborska-Łukaszewicz 2014b: 251–275). Dlatego też potrzebne są nam publiczne instytucje artystyczne jako „miejsca urzeczywistniania wolności twórczej” – to tam można realizować zadania, które „potrzebują stałych olbrzymich nakładów a nie gwarantują zysków, zadania wymagające utrzymywania dużych zespołów ludzkich oraz te, które realizowane są w sposób ciągły i opierają się na konieczności systematycznych działań” (Suchan 2011: 66–71). Takie zadania nigdy nie zostaną przejęte i nie będą realizowane przez podmioty inne niż publiczne (Suchan 2011: 105).

Funkcjonowanie w sferze prywatnej daje z kolei założycielom teatrów więcej wolności w samorealizacji w różnych rolach: samoorganizacji, możliwości decydowania o misji teatru i budowaniu oferty repertuarowej. Zrozumiałe jest wobec tego, że nie każdy teatr prywatny chciał/chciałby uzyskać status instytucji publicznej. Znacznie częściej podejmowane są zabiegi o współfinansowanie i współprowadzenie¹⁰.

¹⁰ Dla przykładu, instytucją współprowadzoną jest Gdański Teatr Szekspirowski. Jego organizatorami są Województwo Pomorskie, Gmina Miasta Gdańska oraz Fundacja Theatrum Gedanense.

Wciąż mało popularna jest także opcja, którą wprowadzono na mocy nowelizacji ustawy o organizowaniu i prowadzeniu działalności kulturalnej z 2011 roku (art. 15a) – powierzenie instytucji artystycznej w zarząd podmiotowi zewnętrznemu, którym może być zarówno podmiot gospodarczy, jak i organizacja pozarządowa.

Jak pisał badacz i znawca teatru Dragan Klaić, w całej Europie w XX wieku

często pojawiały się głosy – głównie ze strony intelektualistów, krytyków i analityków kultury – że teatr jest w kryzysie. Owa diagnoza, w zależności od czasu, dotyczyła modelu organizacyjnego, impasu estetycznego, trudnej rywalizacji z nowymi mediami i innymi formami spędzania wolnego czasu; publiczności, która uparcie nie spełniała oczekiwań; a zwłaszcza niewystarczającego dofinansowania coraz liczniejszych zespołów, domagających się takiego wsparcia, w zestawieniu z ich rosnącymi ambicjami i coraz większymi kosztami utrzymania – zwłaszcza w przypadku dużych teatrów (Klaić 2014: 26).

W ten sposób, według Dragana Klaić, przyzwyczailiśmy się mówić o kryzysie w teatrze, a nawet więcej – uwierzyliśmy w ten kryzys. Tymczasem badacz sam przyznaje, że teatr europejski ma się dobrze. Powstaje wiele oryginalnych produkcji, „panuje różnorodność gatunków, profesjonalizm inscenizacji i marketingu” (Klaić 2014: 26), a największą wartością jest wypracowany na przestrzeni kilku stuleci model teatru: teatr publiczny. W jego opinii „Mimo całej różnorodności form i uwarunkowań teatru w Europie siłą napędową życia teatralnego w XX wieku stanowiły szanowane zespoły, kierowane przez wybitnych reżyserów, wystawiający rozmaity repertuar o rozpoznawalnym stylu”. W ślad za Klaić Dorota Buchwald, badaczka teatru, przekonuje, że „Teatry publiczne oddawane do dyspozycji różnym zmieniającym się twórcom i zespołom wciąż dają gwarancję wolności twórczej i zawodowego, socjalnego i ludzkiego bezpieczeństwa” (2017: 8). W jej przekonaniu wspierana ze środków publicznych instytucja artystyczna, która przez lata wypracowała sobie w naszym kraju wysoką pozycję i uznanie, ma szereg obowiązków wynikających z przypisanej jej misji. I właśnie dlatego teatr „powinien mieć także swoje przywileje”. Takim przywilejem, w opinii Doroty Buchwald, powinny być publiczne fundusze przeznaczone na działalność teatrów, uwzględniające koszty produkcji nowych premier i eksploatacji repertuaru, a nie tylko środków na utrzymanie siedziby (jeśli teatr taką dysponuje) i podstawowych etatów. Badaczka zachęca dyrektorów teatrów do upominania się o swoje, w myśl artykułu 12 ustawy o organizowaniu i prowadzeniu działalności kulturalnej (Dz.U. z 2024 r., poz. 87). Takie myślenie ogranicza się jednak do troski o teatr publiczny. Dla teatrów prywatnych w wielu przypadkach dostęp do wsparcia publicznego staje się warunkiem decydującym o przetrwaniu na rynku.

Czy teatr potrzebuje polityki teatralnej?

A zatem czy teatr w Polsce potrzebuje polityki teatralnej? Kto, ewentualnie, miałby ją formułować? Aby odpowiedzieć na tak postawione pytania, warto uzgodnić, jak rozumiemy pojęcie „polityka teatralna”. W tym celu przywołam raport *DNA Miasta. Miejskie polityki kulturalne* (Celiński 2016), w którym – na podstawie badań przedstawicieli organizacji pozarządowych, instytucji publicznych i urzędników reprezentujących różne polskie miasta – pokazano, jak odmiennie definiują to pojęcie te trzy grupy interesariuszy sektora kultury.

Polityka kulturalna jest definiowana jako:

- 1) sposób zarządzania dostępnymi zasobami w celu zaspokajania potrzeb mieszkańców;
- 2) rodzaj pomysłu na kulturę, wizje, narracja, które nadają wspólny kierunek i cel prowadzonym działaniom;
- 3) instrument zmiany społecznej – integracji mieszkańców, niwelowania różnic społecznych w tworzeniu wspólnej tożsamości;
- 4) sposób zaspokajania potrzeb mieszkańców w zakresie kontaktu ze sztuką i konsumpcji dóbr kultury;
- 5) konieczność racjonalizacji, porządkowania, planowania i podziału zadań, potrzeba przejrzystości finansów i rozwoju infrastruktury oraz konieczność współpracy różnych środowisk.

Jeśli przyjąć analogiczne rozumienie pojęcia „polityka teatralna” (sposób zarządzania zasobami; pomysł na teatr i wspólna narracja, wspólna wizja i kierunek rozwoju; narzędzie integracji mieszkańców i budowanie wspólnej tożsamości; sposób zaspokajania potrzeb mieszkańców w zakresie dostępu do dóbr kultury; konieczność racjonalizacji, planowania i podziału zadań, potrzeba przejrzystości finansów i rozwoju infrastruktury oraz konieczność współpracy środowisk), to która z definicji byłaby najbliższa środowiskom teatralnym, przedstawicielom teatrów prywatnych i publicznych, tych działających dla zysku, non profit i not for profit?

Osobiście nie byłabym za rozumieniem polityki teatralnej ani jako pomysłu na teatr, ani jako sposobu zaspokajania potrzeb mieszkańców w tym obszarze. Raczej myślałabym o rozbudzaniu tych potrzeb i większego apetytu na teatr za sprawą wysokiej jakości produkcji artystycznych i profesjonalnej edukacji teatralnej. Jeśli pomysł na teatr, to jako fundusz celowy z jasno dookreślonymi efektami, bo politykę teatralną widziałabym jako system narzędzi dedykowanych teatrom przez państwo i samorządy, stymulujące i sprzyjające rozwojowi teatru we wszystkich jego formach. Teatry, nawet te najsłabiej oceniane przez krytyków, to także szeroka przestrzeń edukacji jej twórców i współtwórców, dzięki czemu mogą doskonalić się w sztuce teatru, poszukiwać lepszych środków w korzystaniu z języka teatru. Jeśli traktować politykę teatralną jako zarządzanie zasobami, to możliwość kształtowania

tej polityki przypisywałabym wyłącznie tym, którzy te zasoby posiadają, tj. organizatorom i zarządzającym teatrami.

Czy i jakich zmian, jakich narzędzi sprzyjających zmianie potrzebuje sektor teatru?

W ramach V Maratonu Teatralnego w Opolu (2–4 marca 2024 roku) odbyły się dwa branżowe panele dyskusyjne dotyczące kondycji teatrów w Europie i różnych modeli ich funkcjonowania. Pierwsza z debat, pod hasłem „Where are we now?” (2 marca), toczyła się z udziałem gości zza granicy. Znaleźli się wśród nich: Marina Maleni Kyriazi (Theatre Development Officer; Cyprus Theatre Organisation & European Theatre), Karla Mäder (główny dramaturg, Deutsches Theater, Niemcy), Kushtrim Sheremeti (dyrektor, National Theatre of Kosovo), Pantelis Flatsousis (dyrektor, Municipal Theatre of Piraeus, Grecja). Dyskusję moderował prof. Piotr Dobrowolski (Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu). Odwołał się on do przełomu 1989 roku i ustawy o organizowaniu i prowadzeniu działalności kulturalnej, przypominając, że powstała ona w 1991 roku. Przywołał wprawdzie kilka dat związanych z jej nowelizacją, jednak niesłusznie określił zmiany, jakie zaszły w przepisach ustawy na przestrzeni ponad 30 lat jako mało znaczące czy kosmetyczne (Szulborska-Łukaszewicz 2019). Druga debata, odbywająca się pod hasłem „What is the future?” (4 marca), dotyczyła przyszłości teatrów w Polsce. Wśród panelistów znaleźli się przedstawiciele najważniejszych organizacji branżowych w Polsce, związanych z polem teatru, a mianowicie: Piotr Bogusław Jędrzejczak (Stowarzyszenie ZASP), Robert Gulaczyk (Związek Zawodowy Aktorów Polskich ZZAP), Bartosz Zaczykiewicz (Stowarzyszenie Dyrektorów Teatrów), Piotr Kruszczyński (Unia Polskich Teatrów), a także Pamela Leończyk i Radosław Stępień (przedstawiciele Gildii Reżyserek i Reżyserów Teatralnych). Rozmawiano o potrzebach zmian w systemie organizacji teatrów w Polsce, konieczności zabezpieczenia środków finansowych na działalność teatrów (premiery i eksploatację) w kontekście art. 12 ustawy o organizowaniu i prowadzeniu działalności kulturalnej, w sytuacji, kiedy wiele polskich teatrów otrzymuje środki niemal wyłącznie na utrzymanie infrastruktury i zaplanowanych etatów. Na działalność muszą wypracować lub pozyskać środki z innych źródeł. Krytykowano zbyt późne decyzje samorządów o dodatkowych środkach dla teatrów, podejmowane w połowie roku kalendarzowego, kiedy trudno zorganizować produkcję nowej premiery, gdyż zarówno reżyserzy, jak i aktorzy mają już wypełnione kalendarze.

W kwestii ewentualnej nowelizacji ustawy o organizowaniu i prowadzeniu działalności kulturalnej lub wyodrębnienia przepisów dotyczących teatrów w osobnej ustawie o teatrach (na wzór ustawy o muzeach czy bibliotekach) nie padły żadne konkretne argumenty przesadzające o wyborze sposobu nowelizacji treści obowiązującej

obecnie ustawy. Nie próbowano także (być może ze względu na ograniczenia czasowe) wypunktować konkretnych oczekiwanych zmian. Każda z organizacji koncentruje się na problemach swoich i swoich członków. Trudno było dla nich znaleźć wspólny mianownik. Widoczna była jednak bardzo potrzeba dialogu.

Dyskusję moderowała Dorota Buchwald, która już na samym początku postawiła przed uczestnikami pytania o potrzebę polityki teatralnej na poziomie ogólnopolskim i stworzenia nowego systemu ewaluacji teatrów na podstawie badania opinii trzech grup interesariuszy (widzów, pracowników teatru i organizatorów). Pytania te w zasadzie pozostały bez odzewu. Podjęto natomiast kwestię wciąż niesfinalizowanej ustawy o statusie twórcy, a także podatku VAT, zgłaszając przysłuchującej się dyskusji przedstawicielce Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego Hannie Wróblewskiej potrzebę rozwiązania problemu poprzez ustanowienie dla działalności teatralnej stawki „zero” lub „zwolniony”. Ciekawą propozycję stanowił wątek funduszu teatralnego na wzór funduszu filmowego PISF, z którego mogłyby korzystać teatry polskie, niezależnie od statusu formalnoprawnego (tj. zarówno prywatne, jak i publiczne) w celu pozyskania środków na przygotowanie premier (Rozhin 2003: 104-106).

Z analizy potrzeb środowisk (Szulborska-Łukaszewicz 2015, 2021) wynika, że najważniejsze, czego potrzebują teatry, twórcy i artyści teatru, to:

A) na poziomie centralnym:

- 1) fundusz o strukturze podobnej do funduszu filmowego (PISF) ustanowiony centralnie, z którego mogłyby czerpać teatry prywatne i publiczne, aby podejmować realizację nowych premier;
- 2) ustawa o statusie artysty, gwarantująca ubezpieczenia społeczne i zabezpieczenie emerytalne twórców i artystów;

B) na poziomie lokalnym:

- 1) fundusz obejmujący teatry prywatne, nie tylko organizacje pozarządowe, przeznaczony na produkcję i eksploatację przedstawień oraz udział w festiwalach teatralnych (prezentacje na międzynarodowych i krajowych spotkaniach teatralnych);
- 2) współdzielenie zasobów publicznych;
- 3) wyższe dotacje podstawowe dla teatrów publicznych, gwarantujące przygotowanie określonej, minimum jednej premiery w sezonie;
- 4) fundusz dla teatrów prywatnych na rozwijanie dostępności oferty teatralnej (np. audiodeskrypcja czy tłumaczenia tekstu).

Politykę teatralną tak na poziomie centralnym, jak lokalnym rozumiem jako system narzędzi adresowanych do teatrów instytucji prywatnych i publicznych oraz twórców i artystów teatru. Narzędzi takich, które będą sprzyjać rozwojowi organizacji teatralnych. Tak rozumiana polityka teatralna powinna być kształtowana zarówno na poziomie centralnym, jak i lokalnym, stanowiąc przy tym pozytywną narrację, wyjaśniającą nieustająco politykom różnych szczebli, samorządowcom,

mieszkańcom/społeczności, dlaczego teatr jest dla nas ważny, dlaczego chcemy finansować i finansujemy działania teatrów ze środków publicznych; a także zawierająca istotny element lobby na rzecz sztuk performatywnych.

Czy mamy w Polsce politykę teatralną? Fakt, że istnieją teatry publiczne, które – na podstawie różnych typów umów – dają miejsca pracy wielu artystom teatru, że wiele z nich utrzymuje stałe zespoły aktorskie, pracownie rzemieślnicze – krawieckie czy plastyczne, które niejednokrotnie obsługują także inne podmioty i organizacje teatralne; fakt, że teatry prywatne mogą liczyć na wsparcie samorządów czy to w ramach zakupu usług, czy konkursów ofert dla organizacji pozarządowych; fakt, że państwo i samorządy utrzymują infrastrukturę teatralną, wspierają mieszkania po stawkach preferencyjnych (Dom Aktora, Kraków) – to tylko wybrane elementy polityki teatralnej. To, co jest potrzebne, to wypracowana w trybie partycypacyjnym strategia rozwoju teatrów, zabezpieczona konkretnymi środkami na realizację zaprojektowanych w niej działań. Istotnym obszarem, który wymaga wsparcia, jest udział polskich zespołów w międzynarodowych festiwalach teatralnych oraz umożliwienie Polakom wglądu w to, co dzieje się na scenach w Europie i na świecie¹¹.

Podsumowanie

Generalnie teatr i sztuki widowiskowe zajmują ważne, jeśli nie najważniejsze, miejsce w ofercie kulturalnej wielu polskich miast (Szulborska-Łukaszewicz 2016). Nie zawsze teza ta znajduje wprost odzworowanie w środkach finansowych przeznaczanych na działalność teatrów w budżetach samorządów. Braki w edukacji kulturowej, w tym teatralnej i okołoteatralnej, brak wiedzy dotyczącej specyfiki organizacji pracy w teatrach powodują, iż wciąż zdarzają się przypadki postrzegania teatru przez samorządowców jako firmy komercyjnej, która powinna utrzymać się z wpływów ze sprzedaży biletów i/lub usług. Choć, jak wynika z obliczeń matematycznych (liczba miejsc na sali, liczba osób na scenie, ceny biletu z uwzględnieniem dostępności ekonomicznej publicznej instytucji artystycznej), nie jest to możliwe. Mimo że kilkakrotnie podejmowano działania edukacyjne, w ramach których tłumaczono, że „teatr nie jest produktem, a widz nie jest klientem”, to znane są w całym kraju batalie o Teatr im. Heleny Modrzejewskiej w Legnicy (Kanikowski 2023; Minalto 2023: 143) czy Teatr Współczesny w Szczecinie (List otwarty 2023). Kwestie własności teatrów publicznych bardzo jasno komunikowali widzowie w obliczu batalii o Teatr im. Juliusza Słowackiego w Krakowie, powtarzając w wielu tonacjach: „TEATR JEST NASZ”, a więc nie polityków czy samorządowców, a mieszkańców miast i regionów, którzy finansują działalność tych teatrów ze swoich podatków.

¹¹ Warto wrócić do formuły programu telewizyjnego „Teatr telewizji na świecie”.

Żyjemy z jednej strony w epoce nadmiaru, z drugiej w czasach ciągłej zmiany, która wydaje się jedynym pewnym elementem naszych czasów. To poczucie dotyczy także teatru. Zmiana następuje na naszych oczach, zarówno pod względem treści, form, estetyk, jak i sposobu organizacji pracy. Zmiana jest wypadkową wielu sił – działań i głosów, decyzji, zapisów ustawowych w różnych obszarach. Teatr rozwija się na różnych płaszczyznach, w różnych kierunkach, przyszłość często prowadzi nas w nieznaną. Jeśli chcemy wśród wielu ścieżek wyznaczyć szerszy trakt, warto podjąć głębszą dyskusję, uzgodnić priorytety, zintegrować siły i wspólnie zadbać o ich komunikowanie i wdrażanie na właściwych poziomach (centralnym – w trybie ustawy, lokalnym – w postaci uchwał). Warunkiem *sine qua non* jest jednak współpraca organizacji branżowych.

Wiedza na temat teatrów prywatnych w Polsce była i wciąż jest bardzo ograniczona. O teatrach publicznych wiemy więcej, ale wciąż za mało. Zatem rozpoznanie skali zjawiska i specyfiki pracy w sektorze występów na żywo wydają się kluczowymi wyzwaniem. Są to też niezbędne warunki, aby podjąć dyskusję o zmianach na poziomie lokalnej polityki kulturalnej i lokalnych programów wsparcia dla sektora występów na żywo, jak i rozpocząć lobbowanie zmian na poziomie państwa czy Unii Europejskiej, także w kontekście projektowania uprawnień i statusu artysty.

Bibliografia

- List otwarty (2023). Aktorki i Aktorzy Teatru Współczesnego w Szczecinie. *List otwarty do widzów Teatru Współczesnego*, <https://e-teatr.pl/szczecin-list-otwarty-do-widzow-teatru-wspolczesnego-46314> [odczyt: 6.08.2024].
- Arbaczewski Daniel (2024). *Współczesna rola instytucji kultury, czyli teatr bliżej widza*. MICET – Muzeum Interaktywne Centrum Edukacji Teatralnej w Narodowym Starym Teatrze im. Heleny Modrzejewskiej w Krakowie, <https://epale.ec.europa.eu/pl/blog/wspolczesna-rola-instytucji-kultury-czyli-teatr-blizej-widza> [odczyt: 6.08.2024].
- Bednarek Michalina (2020). Dyrektor katowickiego teatru sprzedaje z żoną warzywa i owoce. „Zatrudniamy też naszych aktorów”. *Gazeta Wyborcza*, 27 kwietnia 2020, <https://katowice.wyborcza.pl/katowice/7,35063,25900408,kryzysowy-warzywniak-ratuje-w-czasie-epidemii-zamkniety-teatr.html> [odczyt: 6.08.2024].
- Buchwald Dorota (2017). Instytucja. Obrona konieczna. *Dialog*, 7–8, 5–19.
- Celiński Artur et al. (2016). *DNA Miasta. Miejskie polityki kulturalne. Edycja 2016*, Fundacja Res Publica im. Henryka Krzeczowskiego, <https://nck.pl/badania/raporty/raport-dna-miasta-miejskie-polityki-kulturalne> [odczyt: 6.08.2024].
- Chmielewski Adrian R. (2023). Transfuzje. Rozmowa z Pawłem Sztarbowskiem. *Notatnik Teatralny*, 90–91, 304–313.
- Datko Anna, Necel Ryszard (2011). *Nowoczesna instytucja kultury. Raport z badań*. Poznań: Instytut Socjologii, Uniwersytet im. Adama Mickiewicza.

- Drewniak Łukasz (2016). *K/90: Efekt na wynos*, <https://teatralny.pl/opinie/k90-efekt-na-wynos,1376.html> [odczyt: 29.08.2024].
- Dworakowska Zofia (2018). „Mamy dzienną pracę i nocną pracę”. W: Ewa Guderian-Czaplińska, Stanisław Godlewski (red.), *Kolektywy teatralne, artystyczne i badawcze*. Warszawa: Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, 33–47.
- Frankiewicz Lena (2023). Mediacje. Konflikt jako szansa. Rozmowa z Pawłem Dobrowolskim. *Notatnik Teatralny*, 92, 64–66.
- Gierat-Bieroń Bożena, Gajda Kinga Anna, Szulborska-Łukaszewicz Joanna (2021). *Samorządy miejskie wobec sektora kultury w czasach kryzysu pandemicznego*. Kraków: Wydawnictwo Attyka.
- Guderian-Czaplińska Ewa, Godlewski Stanisław (red.) (2018). *Kolektywy teatralne, artystyczne i badawcze*. Warszawa: Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego.
- Kanikowski Piotr (2023). Teatr bez pieniędzy. Nie będzie spektakli ani darmowej edukacji teatralnej. *Gazeta Legnicka*, 26 czerwca 2023 roku, <https://tulegnica.pl/artykul/teatr-bez-pieniedzy/1450377> [odczyt: 6.08.2024].
- Kazmierczak Szymon (2016). Sztuka na kwadracie. *Teatr*, 3, <https://teatr-pismo.pl/5450-sztuka-na-kwadracie/> [odczyt:30.08.2024].
- Kędziora Alicja, Orzechowski Emil, Szulborska-Łukaszewicz Joanna, Zdebska-Schmidt Joanna (2014). Artysta czy menedżer? Instytucja artystyczna – świątynia czy fabryka sztuki? W: Alicja Kędziora et al. (red.), *Z kulturą o kulturze. Kultura pod ścianą*. Kraków: Wydawnictwo Attyka (seria: Biblioteka Zarządzania Kulturą, 14), 115–156.
- Kędziora Alicja (2018). Krakowskie sceny nieinstytucjonalne – diagnoza. W: Alicja Kędziora, Joanna Szulborska-Łukaszewicz (oprac. i red.), *Teatry w Krakowie 2016–2017*. Kraków: Wydawnictwo Attyka, 115-136.
- Klaić Dragan (2014). *Gra w nowych dekoracjach. Teatr publiczny pomiędzy rynkiem a demokracją*, przeł. Edyta Kubikowska. Warszawa–Lublin: Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Konfrontacje Teatralne / Centrum Kultury.
- Kultura i dziedzictwo narodowe w 2022 r.*, GUS, <https://stat.gov.pl/obszary-tematyczne/kultura-turystyka-sport/kultura/kultura-i-dziedzictwo-narodowe-w-2022-r-,2,20.html> [odczyt: 6.08.2024].
- Maciejewska Małgorzata (2023). Kierunki zmian. Rozmowa z Ulą Kijak. *Notatnik Teatralny*, 92, 42–51.
- Minałto Jarosław (2023). Nasilenie. Publiczność ma głos. *Notatnik Teatralny*, 92, 142–146.
- Narodowy Program Kultury „Rozwój Instytucji Artystycznych” na lata 2004–2013 (2004), [https://www.mkidn.gov.pl/media/docs/2019/20190617_Narodowa_Strategia_Rozwoju_Kultury_2004-2013_\(2004\).pdf](https://www.mkidn.gov.pl/media/docs/2019/20190617_Narodowa_Strategia_Rozwoju_Kultury_2004-2013_(2004).pdf) [odczyt: 6.08.2024].
- Narodowa Strategia Rozwoju Kultury na lata 2004–2013 (2004), [http://www.mkidn.gov.pl/media/docs/2019/20190617_Narodowa_Strategia_Rozwoju_Kultury_2004-2013_\(2004\).pdf](http://www.mkidn.gov.pl/media/docs/2019/20190617_Narodowa_Strategia_Rozwoju_Kultury_2004-2013_(2004).pdf) [odczyt: 6.08.2024].
- Niedurny Katarzyna (2023). Kolektyw jako szansa. *Notatnik Teatralny*, 92, 78–82.

- Nowak Maciej (2017). *My, czyli nowy teatr publiczny*. W: Marta Keil (red.), *Odzyskiwanie tego, co oczywiste. O instytucji festiwalu = Reclaiming the Obvious. On the Institution of the Festival*. Warszawa–Lublin: Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Konfrontacje Teatralne, 181–189.
- Omylak Maciej (2023). Krytyka instytucji. Rozmowa Macieja Omylaka z Pawłem Dobrowolskim. *Notatnik Teatralny*, 90–91, 298–303.
- Paczyńska Agnieszka, Szulborska-Łukaszewicz Joanna (2021). *Annex 3. Country Report: Poland. Mapping Social Dialogue in the Commercial Live Performance Sector in Bulgaria, Czechia, Poland, Romania and Serbia*, https://uniglobalunion.org/wp-content/uploads/final_report_-_english.pdf [odczyt: 6.08.2024], 75–92.
- Płoski Paweł (2009). *Przemiany organizacyjne teatru w Polsce w latach 1989–2009. Raport opracowany na zlecenie Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego*. Warszawa: Narodowe Centrum Kultury.
- Prawne, organizacyjne i ekonomiczne aspekty funkcjonowania życia teatralnego we Francji* (2000). Warszawa: Instytut Francuski w Warszawie oraz Akademia Teatralna im. Aleksandra Zelwerowicza [materiał na seminarium z cyklu „Problemy zarządzania instytucjami życia teatralnego we Francji”, w dyspozycji autorki].
- Rochowska Anna (2023). Fragment koncepcji programowej i organizacyjnej dla TR Warszawa. *Notatnik Teatralny*, 92, 63.
- Rozhin Andrzej (kier. projektu) (2003). *Raport o stanie polskiego teatru za rok 2001*, oprac. Magda Krzykała et al. Warszawa: ZASP.
- Statut Teatru „Łaźnia Nowa”, załącznik do Uchwały Nr LIV/1507/21 Rady Miasta Krakowa z dnia 24 marca 2021 r.
- Suchan Jarosław (2011). Instytucje publiczne, czyli jakie? W: Bogdan Sobieszek (red.), *Regionalny Kongres Kultury 2011. Raport*. Łódź: Łódzki Dom Kultury.
- Szulborska-Łukaszewicz Joanna (2009). *Polityka kulturalna w Krakowie*. Kraków: Attyka (seria: Biblioteka Zarządzania Kulturą, 2).
- Szulborska-Łukaszewicz Joanna (2010). Czy Kraków ma szansę stać się prężnym europejskim ośrodkiem teatralnym? Rozważania na temat potencjału Krakowa w kontekście gminnego projektu Strategii Rozwoju Kultury w Krakowie. *Zarządzanie w Kulturze*, 11, 55–80.
- Szulborska-Łukaszewicz Joanna (2014a). Kierunki polityki kulturalnej w Polsce (1989–2014). W: Alicja Kędziora, Łukasz Gawęł (red.), *Szalony, kto nie chce wyżej, jeżeli może. Księga jubileuszowa Profesora Emila Orzechowskiego*. Kraków: Wydawnictwo Attyka, 381–412.
- Szulborska-Łukaszewicz Joanna (2014b). Publiczne czy prywatne? O zarządzaniu instytucjami artystycznymi w Polsce. *Zarządzanie w Kulturze*, 15(3), 251–275.
- Szulborska-Łukaszewicz Joanna (2015). *Artysto Scen Polskich, powiedz nam z czego żyjesz? Raport z badań*. Kraków: ZASP – Stowarzyszenie Polskich Artystów Teatru Filmu Radia i Telewizji.
- Szulborska-Łukaszewicz Joanna (2016). Miejsce teatru w polityce kulturalnej państwa i samorządów. *Teatry krakowskie*. W: Karolina Prykowska-Michalak (red.), *System organizacji teatrów w Europie*. Warszawa: Instytut Teatralny im. Z. Raszewskiego, 291–321.

- Szulborska-Łukaszewicz Joanna (2017a). Na początku była publiczność. O funkcjach teatru w XXI wieku. W: Joanna Szulborska-Łukaszewicz et al. (red.), *Edukacja dla teatru a pedagogika teatralna. Idee i praktyka*, przekł. i redakcja tekstów z języka niemieckiego Aleksandra Mazur, Michał Nocoń. Kraków: Wydawnictwo Attyka, 24–42.
- Szulborska-Łukaszewicz Joanna (oprac. i red.) (2017b). *Program Rozwoju Kultury w Krakowie do roku 2030*. Kraków: Urząd Miasta Krakowa. Wydział Kultury i Dziedzictwa Narodowego.
- Szulborska-Łukaszewicz Joanna (2019). Dokąd zmierzamy? Wokół konstytucji sektora kultury w Polsce. W: Ewa Kocój, Joanna Szulborska-Łukaszewicz, Alicja Kędziora (red.), *Zarządzanie w sektorze kultury. Między teorią a praktyką*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 49–69.
- Szulborska-Łukaszewicz, Joanna (2021). Problemy artystów-wykonawców i podmiotów prywatnych zajmujących się produkcją i organizacją występów na żywo w Polsce w kontekście dialogu społecznego. Przypadek teatru. W: Agnieszka Konior, Olga Kosińska, Anna Pluszyńska (red.), *Badania w sektorze kultury. Przyszłość i zmiana*. Kraków: Wydawnictwo Attyka (seria: Biblioteka Zarządzania Kulturą, t. 22), 211–246.
- Teatr w Polsce 2019. Dokumentacja sezonu 2019/2020* (2020). Warszawa: Instytut Teatralny im. Z. Raszewskiego.
- Ustawa z dnia 25 października 1991 roku o organizowaniu i prowadzeniu działalności kulturalnej, t.j. Dz.U. z 2024 r. poz. 87.
- Waligóra Katarzyna (2023). Świadome „tak”. Koordynacja intymności. *Notatnik Teatralny*, 92, 70–75.
- Wenzel Michał (2015). O czym myślimy, gdy mówimy o polityce kulturalnej. *Magazyn Miasta*, 4(12), 33–44.
- Wielecki Krzysztof (2024). *Rozmowa Anny Karnej z prof. Krzysztofem Wieleckim wokół książki „Kultura versus kultura masowa”*. Audycje kulturalne Narodowego Centrum Kultury 28 lutego 2024 roku, <https://audycjekulturalne.pl/kultura-versus-kultura-masowa/> [odczyt: 6.08.2024].
- Zdebska-Schmidt Joanna (2016). *Autorskie dyrekcje w teatrach instytucjonalnych*. Kraków: Wydawnictwo Attyka (seria: Arte et Ratione, 4).

Rydlówka jako pozytywne miejsce pamięci

Joanna Zdebska-Schmidt  <https://orcid.org/0000-0002-7293-2873>

Muzeum Krakowa

e-mail: j.zdebska-schmidt@muzeumkrakowa.pl

Ewelina Radecka  <https://orcid.org/0000-0002-7834-1468>

Muzeum Krakowa

e-mail: e.radecka@muzeumkrakowa.pl

WŁĄD POSZCZEGÓLNYCH AUTORÓW / AUTHORS CONTRIBUTIONS:

* Joanna Zdebska-Schmidt 50% (projekt artykułu, przegląd literatury, opracowanie tekstu, wprowadzenie poprawek)

* Ewelina Radecka 50% (projekt artykułu, przegląd literatury, opracowanie tekstu, wprowadzenie poprawek)

ORYGINALNY ARTYKUŁ NAUKOWY

Źródła finansowania publikacji / Funding acknowledgements: brak źródła

Polityka open access / OA policy: CC BY 4.0

Informacja o konflikcie interesów / Conflict of interest: brak konfliktu interesów

Sugerowane cytowanie artykułu: Zdebska-Schmidt Joanna, Radecka Ewelina (2024). Rydlówka jako pozytywne miejsce pamięci. *Zarządzenie w Kulturze*, 25(1–2), 271–283.

Abstract

Rydlówka as a Positive Place of Memory

Referring to the concept of a memorial site by Pierre Nora, the text presents the functions and activities of Rydlówka – a branch of the Museum of Cracow. It presents Rydlówka in both historical and contemporary context, as an important place for the local and supra-local community, referring to a positive memory. By presenting the activities and the most important elements of the educational program, the authors try to showcase how history, memory and identity intertwine in Rydlówka.

Keywords: memory, memorial place, museum, local community

Wstęp

Pamięć (a szczególnie pamięć zbiorowa), historia, upamiętnianie, miejsce pamięci – to terminy, które coraz częściej pojawiają się nie tylko w naukowym, ale także publicznym dyskursie. Niejednokrotnie tym rozważaniom towarzyszą zagorzałe spory dotyczące zarówno samej pamięci, jak i sposobów upamiętnienia czy nadawania znaczenia różnym faktom historycznym. Dodatkowo dyskusje te są obciążone dużym, negatywnym ładunkiem emocjonalnym, ponieważ dotyczą spraw wyjątkowo trudnych. Jak słusznie zauważa Kinga Gajda: narracja dotycząca szeroko pojętej pamięci skupia się przede wszystkim na negatywnych miejscach pamięci – czyli głównie na okresie drugiej wojny światowej oraz spuściznie czasów komunizmu

i socjalizmu (Gajda, Pazik 2015: 11). Na gruncie polskim nawet regulacje prawne dotyczące miejsc pamięci służą wyłącznie upamiętnieniu walk i miejsc męczeństwa¹. Jest to zrozumiałe, ponieważ zarówno stosunkowo niewielki dystans czasowy, jak i skala oraz tragizm wojennych wydarzeń w naturalny sposób determinują aktualną politykę i tym samym dominują także polską narrację historyczną i kulturową. Choć podejmowane są próby zmiany tej perspektywy² i coraz więcej jest wydarzeń, działań edukacyjnych oraz rekonstrukcji historycznych nawiązujących do ważnych, niekoniecznie traumatycznych, zdarzeń – musi upłynąć więcej czasu, by możliwa stała się powszechna zmiana myślenia. Równocześnie, biorąc pod uwagę postępującą w ostatnim czasie polaryzację społeczną oraz radykalizację poglądów wielu grup politycznych, religijnych czy narodowych, można mieć wątpliwości, czy będzie to kiedykolwiek w pełni możliwe. Czy zamiast skupiać się na najtrudniejszych momentach historii, nauczymy się dostrzegać i doceniać pozytywne momenty z przeszłości?

W przekonaniu, że warto odwoływać się do tego, co daje siłę i inspiruje, w niniejszym tekście chcemy zaprezentować przykład miejsca równocześnie ważnego historycznie i symbolizującego afirmatywne wartości kulturowe – miejsca pamięci pozytywnej, w którym staramy się skupiać na tym, co łączy mimo różnic i spaja wokół twórczych wydarzeń.

Rydlówka, o której mowa, to swoisty omfalos – pępek pozytywnej pamięci narodowej. Dom wybudowany przez Włodzimierza Tetmajera, a następnie odkupiony przez Lucjana Rydla to źródło inspiracji dla jednego z najważniejszych polskich tekstów literackich i, co za tym idzie – symbol polskiej kultury. Dom, w którym odbyło się najsłynniejsze polskie wesele, na kilku poziomach łączy w sobie różne, przeciwstawne formy pamięci. W architekturze Rydlówki można dostrzec zarówno chałupę wiejską, jak i dworek. Było to miejsce spotkań tych dwóch tak odmiennych światów, jakimi były kiedyś miasto i wieś. Miejsce to jest równocześnie muzeum i domem prywatnym – miejscem pamięci zbiorowej i indywidualnej, narodowej i rodzinnej, zderzeniem makro- i mikrohistorii.

Współtworząc Rydlówkę – dbając o nią, odpowiadając za program działania instytucji, ale i współpracę z lokalną społecznością i otoczeniem – chcemy opowiedzieć o tym, jak w tym miejscu czerpiemy z historii, jak pracujemy z pamięcią o mieszkańcach tego domu i na ile ta pamięć wciąż pozostaje żywa i kulturotwórcza dla nas i dla współczesnych odbiorców.

¹ Ustawa z dnia 28 marca 1933 r. o grobach i cmentarzach wojennych (Dz.U. z 2018 r. poz. 2337); Ustawa z dnia 7 maja 1999 r. o ochronie terenów byłych hitlerowskich obozów zagłady (Dz.U. z 2015 r. poz. 2120); Ustawa z dnia 2 lipca 1947 r. o upamiętnieniu męczeństwa Narodu Polskiego i innych Narodów w Oświęcimiu (Dz.U. Nr 52, poz. 265, z późn.zm.); Ustawa z dnia 2 lipca 1947 r. o upamiętnieniu męczeństwa Narodu Polskiego i innych narodów na Majdanku (Dz.U. poz. 266).

² Taką próbą był niewątpliwie projekt „Pozytywne miejsca pamięci europejskiej” sfinansowany z programu Ministra „Uniwersytet Młodych Wynalazców” realizowanego w ramach projektu systemowego MNiSW „Wsparcie systemu zarządzania badaniami naukowymi i ich wynikami”.

Pamięć nie tylko negatywna

W swojej powieści o roli i znaczeniu wspomnień i przeszłości Georgi Gospodinow napisał, że „narod to grupa ludzi, którzy się dogadali, by pamiętać i zapominać te same rzeczy” (Gospodinow 2022). Ta poetycka definicja narodu skupia się na szczególnie ważnym aspekcie budowania wspólnoty – pamięci. Pamięć to wieloaspektowe, bardzo złożone zagadnienie. W kontekście historycznym, jako pamięć zbiorowa, jest to ważny element budujący społeczną świadomość, a nawet tożsamość – nie tylko tę narodową, ale także lokalną, rodzinną i indywidualną. Przeszłość, choć nie zawsze uświadomiona czy jednoznacznie nazwana, kształtuje kulturę, relacje międzyludzkie, buduje (lub czasem burzy) poczucie wspólnoty i system wartości. W dyskursie naukowym pamięć i historia bywają sobie przeciwstawiane. Historii przypisywany jest obiektywizm, ma ona za zadanie ukazywać zdarzenia w różnym kontekście, weryfikując je za pomocą zróżnicowanych narzędzi badawczych. Pamięć niesie ze sobą ryzyko zafałszowania obrazu rzeczywistości. W naturalny sposób zdarzenia pamiętane obciążone są jednostkową perspektywą pamiętającego/pamiętających. Równocześnie wydaje się, że to jednak pamięć – ta osobista, rodzinna, lokalna – ma zdecydowanie większy potencjał, by być nośnikiem emocji, a to one są niezwykle ważnym elementem budowania relacji. Tak więc historia i pamięć w pewnym sensie się uzupełniają, choć nie zawsze pokrywają i potwierdzają wzajemnie.

Celnie te niuanse przenikania się pamięci i historii ujmuje koncepcja miejsca pamięci. Pojęcie to, ukute przez Pierre’a Norę w latach siedemdziesiątych (Nora, Le Goff 1974), w interpretacji Andrzeja Szpocińskiego oznacza w dużym uproszczeniu „zinstytucjonalizowane formy zbiorowych wspomnień przeszłości” (Szpociński 2008: 12). To, co ważne w tym pojęciu, to świadomość, że „pamięć potrzebuje nośników” (Kędziora 2012: 102), jak również, że konieczne jest podjęcie wysiłku, by ową pamięć zachować. Instytucjonalizacja sugerować może, że ów wysiłek podejmowany jest jedynie poprzez powołanie w tym celu podmioty, że w pewnym sensie jest to coś, co narzuca się danej społeczności. Koncepcja Nory nie koncentruje się jednak na działaniach sformalizowanych, lecz uwzględnia także inicjatywy oddolne. W tym wypadku instytucjonalizacja oznacza więc podkreślenie znaczenia i nadanie ram jakiemuś wydarzeniu, tradycji czy wspomnieniu funkcjonującemu już w społecznej świadomości.

Co ważne, te miejsca pamięci opisywane przez Norę, a także Szpocińskiego, który rozwija tę teorię na polskim gruncie, nie nawiązują z założenia do traumatycznych zdarzeń: „U podstaw ich konstytuowania leży poczucie więzi międzypokoleniowej” (Szpociński 2008: 15). Stanowią one depozyt wspólnych wartości. Miejsca pamięci nie muszą być więc rozrachunkiem z bolesną przeszłością, ale mogą także odnosić się do wspomnień istotnych dla zbiorowości, ale tych radosnych i pozytywnie inspirowanych (Assmann A. 2009; Assmann J. 2009; Banaszekiewicz 2011; Pazderski b.d.).

Niestety zgodnie z powszechnym przekonaniem negatywne doświadczenie i przestroga z niego wynikająca uczą najskuteczniej. Trudne wydarzenia często są przywoływane właśnie po to, by nie dopuścić do ich powtórzenia. Stąd właśnie wynikają na polskim gruncie konotacje miejsca pamięci z wojną i martyrologią. Jeśli jednak spojrzeć na miejsca pamięci w kontekście teorii Nory i pomyśleć o nich jako o swoistym łączniku międzypokoleniowym, nadającym ładunek emocjonalny pewnym faktom historycznym, okaże się, że w społecznej świadomości funkcjonuje naprawdę wiele pozytywnych miejsc pamięci: przydrożna kapliczka w miejscu dawnej granicy wsi, pod którą zwyczajowo starsi mieszkańcy układają kwiaty; unikalna lokalna tradycja, podczas której pusty zazwyczaj plac wypełnia się świętującymi osobami i ponownie staje centrum nieistniejącej już miejscowości; niewielki po-koik – siedziba lokalnej grupy aktywistów i miłośników lokalnej tradycji i historii czy dom, w którym urodził się znany artysta.

Przykładem miejsca, gdzie przeszłość wydaje się być nadal żywa, oddziałuje na otoczenie i jest obecna w codziennym życiu mieszkańców, są Bronowice Małe, których sercem i depozytem pamięci jest Rydlówka. W Bronowicach jest kapliczka (i to nie jedna), o którą troszczą się okoliczni mieszkańcy; obchodzone jest Święto Ulicy Tetmajera, lokalny parking wypełnia się wówczas rozśpiewanymi mieszkańcami, i Osadzanie Chochoła, podczas którego ulicami przechodzi barwny orszak, a tłumy gromadzą się wokół krzaku róży; jest też niewielka siedziba Towarzystwa Przyjaciół Bronowic, a także wspomniana już Rydlówka. Te wszystkie punkty ogniskujące tę pozytywną pamięć mają często stosunkowo niewielki krąg oddziaływania, jednak niosą w sobie ogromny ładunek emocji i energii. To one spajają społeczność, budzą dumę z przynależności do niej, umożliwiają przeżywanie przeszłości, uczą tradycji i przypominają o historii danego miejsca.

Bronowickie pamiętanie

Bronowice Małe to dawna podkrakowska wieś, oddalona od centrum miasta o około sześć kilometrów. Gdyby nie jej wyjątkowa historia, zapewne jak wiele innych jej podobnych, po wchłonięciu przez miasto zostałaby wyparta z pamięci współczesnych mieszkańców. Pod koniec XIX wieku była to osada, którą szczególnie często odwiedzali i utrwalali w swoich dziełach młodopolscy artyści. Z chwilą gdy malarz Włodzimierz Tetmajer osiedlił się w Bronowicach Małych, historia tego miejsca zaczyna odbiegać od losów innych podkrakowskich wsi.

Tetmajer, będąc szczególnie uważnym obserwatorem, starał się w swojej twórczości uchwycić nie tylko piękno otaczającej go przyrody, ale także codzienność mieszkańców wsi w różnych jej przejawach i oddać wartości będące istotą lokalnej społeczności. Co ważne, nie ograniczał się w tym zadaniu jedynie do malarstwa – spisywał swoje obserwacje dotyczące obrzędów i języka, a także stał się swego rodzaju

rzecznikiem ludu wiejskiego, przedstawicielem tej społeczności. W wiejskiej gromadzie upatrywał źródła odrodzenia narodu polskiego, ale i dostrzegał wyzwania stojące przed tworzącym się na nowo państwem, co znakomicie oddają jego sugestywne obrazy. Mieszkańcy Krakowa stopniowo zaczęli spoglądać na Bronowice Małe i ich mieszkańców właśnie przez pryzmat malarstwa Tetmajera. Dalsze losy tego miejsca przypieczętowała prapremiera *Wesela* Stanisława Wyspiańskiego. Chcąc, nie chcąc, Bronowice i jej mieszkańcy na stałe zapisali się w historii malarstwa i literatury. Ta wieś już wówczas stała się swego rodzaju miejscem pamięci odchodzących i zmieniających się zwyczajów, a także symbolem wartości narodowych oraz soczewką skupiającą najważniejsze wydarzenia z historii Polski.

Literackie i malarskie przedstawienia stały się więc trwałym, ale też zdeformowanym przez wymogi sztuki zapisem bronowickich obyczajów. Co ciekawe, to właśnie ten zapis pozwolił na zachowanie w pamięci zbiorowej wiejskich zwyczajów i z czasem doprowadził do ich ponownego ożywienia. Utrwalone na płótnie i papierze sceny rodzajowe z codziennego życia bronowian silnie stymulują pamięć zbiorową współczesnych mieszkańców. Obraz *Święcone w Bronowicach* Tetmajera namalowany w 1897 roku, zainspirował pod koniec lat dziewięćdziesiątych XX wieku odrodzenie się dawnego zwyczaju zakładania stroju krakowskiego na uroczyste święcenie pokarmów w Wielką Sobotę. Stało się to nie za sprawą instytucji czy odgórnego nakazu – ale właśnie poprzez oddolne działanie, inicjatywę lokalnej społeczności ceniącej sobie sztukę młodopolskiego artysty związanego z ich małą ojczyzną.

Z historii Bronowic Małych oraz lokalnych tradycji wyrastają różnego rodzaju grupy nieformalne i formalne, jak funkcjonujące tu najdłużej Towarzystwo Przyjaciół Bronowic. Pomysł, by pielęgnować i przekazywać kolejnym pokoleniom dziedzictwo tego miejsca, zrodził się niemal trzydzieści lat temu, w związku z Jubileuszem 700-lecia lokacji Bronowic.

Grupa młodych wówczas mieszkańców Bronowic Małych, zaangażowana w przygotowania i organizację Jubileuszu odkrywała dawne dzieje Bronowic Małych, ich tradycje i kulturę. (...) Młodzi ludzie zrozumieli, że nie można porzucić zapoczątkowanych w czasie obchodów rocznicowych planów oraz pomysłów, a zdobytą wiedzę powinni podzielić się z pozostałymi mieszkańcami Bronowic Małych. Odkrycie 700-letniej historii Bronowic, utożsamianie się z miejscem, skąd pochodzą, gdzie żyją i pracują, było inspiracją do powstania stowarzyszenia. (...) Członkiem Towarzystwa może zostać każdy, kto mieszka lub mieszkał w Bronowicach, kto traktuje Bronowice jak swoją „Małą Ojczyznę”, stara się włączać w inicjatywy służące ich rozwojowi (TPB b.d.)

W ten sposób Bronowice Małe, dziś już dzielnica Krakowa – jako miejsce, ale też poprzez ludzi i ich wysiłek – łączą pokolenia, przekazują tradycję, dziedzictwo, pamięć i historię.

Rydłówka – pozytywne miejsce pamięci

W Bronowicach jest jedno wyjątkowe miejsce, w którym łączą się i krzyżują wszystkie wątki związane z tą dawną wsią, relacjami, historią i sztuką. To Rydłówka – niewielki dworek położony z dala od tłumnie odwiedzanych atrakcji miasta, który dzięki zaangażowaniu mieszkańców i aktywistów społecznych stał się muzeum. Miejsce to mimo oddalenia od centrum Krakowa przyciąga licznych turystów, zwłaszcza jesienią, kiedy przypada rocznica słynnego wesela Lucjana Rydla i Jadwigi Mikołajczykówny. W Rydłównie ujawniają się wzajemne zależności i powiązania między tradycją literacką a tradycją ludową. Są one nierozzerwalne i stanowią o istocie i społecznej energii tego miejsca. Jest to miejsce wyjątkowe na mapie polskich muzeów, łączy w sobie bowiem różne wątki i funkcjonuje na pograniczu historii i pamięci, sztuki i tradycji, a także spraw społecznych i prywatnych. Stanowi wehikuł czasu pozwalający przez jedno z najbardziej afirmatywnych wydarzeń spojrzeć na kulturę i historię Polski.

Rydłówka to muzeum o kilku wymiarach. Można je nazwać muzeum biograficznym – wybudował je w 1894 roku i mieszkał w nim przez prawie dziesięć lat malarz Włodzimierz Tetmajer, później dworek stał się domem poety Lucjana Rydla. Sama przestrzeń jest więc pretekstem do opowieści o epoce i losach rodzin tych dwóch młodopolskich artystów. Przez pierwsze lata istnienia budynek funkcjonował również jako muzeum etnograficzne – opowiadając o zwyczajach i tradycjach podkrakowskiej wsi. Wciąż jest to ważny wątek, który ma odzwierciedlenie przede wszystkim w programie edukacyjnym, ale jest też zaznaczony na wystawie. Odwołania do lokalnego rękodziela i wiejskich tradycji spaja i buduje więzi między ludźmi mieszkającymi w otoczeniu Rydłówki. Dla szerszego grona odbiorców Rydłówka jest przede wszystkim muzeum literackim. Właściwie muzeum jednego dzieła – *Wesela* Wyspiańskiego. Nawiązanie do historii jednego utworu literackiego ewokuje wbrew pozorom wiele kontekstów i odniesień kulturowych i historycznych. Autentyczność tego miejsca, jego bezpośredni związek z genezą dramatu Wyspiańskiego i ciągle czytelne ślady inspiracji artysty silnie oddziaływają na wyobraźnię odwiedzających i determinują znaczenie tego miejsca.

Rydłówka to budynek, który jest nośnikiem pamięci o losach pierwowzorów postaci dramatu *Wesele*, o autorze i jego procesie twórczym, a także o realiach epoki i sztuce Młodej Polski. Można więc, parafrazując Pierre'a Nore, stwierdzić, iż jest to materialne znaczące miejsce, które wola ludzi, ale i czas przekształciły w symboliczną część dziedzictwa pamiętanego przez społeczność³. Co ciekawe, wydaje się, że inaczej to miejsce postrzega lokalna społeczność niż osoby niezwiązane z Bronowicami. Dla tych pierwszych jest to miejsce silnie nasycone osobistą lub rodzinną

³ Odniesienie do określenia Pierre'a Nory wskazującego, iż miejsce pamięci to: „każda materialna lub idealna jednostka znacząca, którą wola ludzi lub praca czasu przekształciły w symboliczną część dziedzictwa pamiętanego przez daną wspólnotę” (Nora 1995, za: Kończal 2008: 176).

historią – wiele osób odwołuje się na przykład do przekazu przodków, którzy bawili się na słynnym weselu oraz do własnego udziału w pierwszych uroczystościach Osadzania Chochoła. W społecznym dyskursie Rydlówka to ważny dla wielu pokoleń punkt, który poprzez *Wesele* Wyspiańskiego ogniskuje tożsamość i pamięć zbiorową. Zarówno w tym osobistym wymiarze, jak i jako symbol polskości – Rydlówkę można określić mianem pozytywnego miejsca pamięci.

Świadek historii i muzeum urokliwe

Rydlówka właściwie od początku swojego istnienia pełniła funkcję miejsca spotkań, zachowania pamięci i tradycji, a także łączenia różnych grup społecznych i twórczych. Najpierw jako gościnny dom Tetmajera, a następnie Rydla, a po śmierci tego drugiego jako nieformalne centrum spotkań lokalnej społeczności. Z czasem miejsce to, choć pozostało domem prywatnym, odwiedzało coraz więcej postronnych osób, które chciały zobaczyć, jak wygląda pierwowzór chaty z *Wesela* Stanisława Wyspiańskiego.

W grudniu 1968 roku w Rydlówce wybuchł pożar, który tylko dzięki szybkiej pomocy sąsiadów nie wyrządził dużych szkód. Mimo wszystko budynek wymagał remontu i to właśnie ten fakt stał się katalizatorem działań społecznych, które doprowadziły do jego odnowienia oraz udostępnienia części przestrzeni zwiedzającym. Muzeum powstało dzięki wsparciu ze strony Polskiego Towarzystwa Turystyczno-Krajoznawczego, społeczności lokalnej oraz oczywiście rodziny Rydlów. Co ważne, budynek pozostał w rękach prywatnych w związku testamentem Lucjana Rydla, który prosił w nim, by rodzina nigdy tego domu nie sprzedawała. Jak wspomina Jan Rydel, prawnuk młodopolskiego literata, na sprzedaż nie pozwoliła też „świadomość, że przodkowie – pomimo wojennych kataklizmów i ustrojowych dewiacji XX wieku – utrzymali ten dom, który był czymś więcej niż tylko dachem nad głową i w swych ścianach przechowywał coś więcej niż tylko czysto prywatne wspomnienia” (Rydel 2021: 166). Dziś nadal jest to dom prywatny, w którym mieszkają współcześni potomkowie poety, a w wydzielonej części funkcjonuje muzeum – obecnie Oddział Muzeum Krakowa.

Współtworzący muzeum profesor Stanisław Waltoś określił Rydlówkę jako muzeum urokliwe – przystań i zacisze intelektualne (2000: 33–35). Pojęcie to oznacza zachowanie harmonii między eksponatem a jego otoczeniem, spójność ekspozycji i świadome jej archaizowanie – dlatego też wystawa w Rydlówce przypomina raczej wnętrze domu niż ekspozycję muzealną. Ważne jest też personifikowanie ekspozycji, poprzez kierowanie uwagi nie tylko w stronę eksponatu, ale i osoby związanej z tym eksponatem. Narracja celowo oparta jest więc na anegdocie, ale poprzez niedopowiedzenia daje zwiedzającym przestrzeń do wyobraźni. W konsekwencji najważniejszą ideą wystawy prezentowanej w Rydlówce (zarówno w okresie powstania w 1969 roku, jak i w roku 2016, gdy Muzeum Krakowa przejęło opiekę nad częścią

muzealną) jest zachowanie autentyczności miejsca i pozwolenie zwiedzającym na przeniesienie się w czasie do wydarzeń z przełomu XIX i XX wieku.

Przez pierwsze niemal pół wieku swojej działalności prowadzone przez PTTK wspólnie z potomkami Lucjana Rydla muzeum w Rydlówce oferowało spotkanie z żywymi świadkami historii. Były nimi opiekunki tego miejsca: Anna Rydel (1931–1996) wnuczka poety, pierwsza kustosz Rydlówki oraz Maria Rydlowa (1924–2021), żona wnuka Lucjana Rydla, bronowianka, która znała wieś i jej historię od podszewki. Wiązało się to ze szczególną narracją tego miejsca będącą połączeniem wiedzy historyczno-literackiej i osobistego doświadczenia muzealnika-opiekuna. Opowieść członka rodziny Rydlów miała nieocenioną wartość, nie tylko z powodu tego, że dawała możliwość osobistego, intymnego kontaktu ze świadkiem historii. Ważne wydaje się również to, że takie spotkanie pozwalało na przekazanie tego, co niematerialne. Kustosz, należący do rodziny i będący mieszkańcem tego domu, był też depozytariuszem niematerialnego dziedzictwa związanego z tym miejscem – opowiadał o swojej tożsamości, o swoim osobistym dziedzictwie kulturowym. Taki emocjonalny związek z muzeum, z jego dziedzictwem był niezwykle ważny w tym miejscu, a poparty dodatkowo szeroką i usystematyzowaną wiedzą pozwalał na pełne odkrywanie Rydlówki i jej skarbów.

Zmiana

Muzeum Krakowa, organizując na nowo wystawę po przejściu pieczy nad Rydlówką w 2016 roku, stanęło przed wyzwaniem całkowitej zmiany narracji. Z bardzo atrakcyjnej opowieści rodzinnej, mającej charakter intymnego spotkania, na narrację muzealniczą pozbawioną osobistego kontekstu. Wydarzyło się to przy jednoczesnym zachowaniu dotychczasowego kształtu ekspozycji z wyłącznie niezbędnymi zmianami związanymi z oddzieleniem części prywatnej od tej udostępnianej publicznie. To rozdzielenie muzeum od prywatnego domostwa miało wymiar zarówno dosłowny – poprzez podporządkowanie się wytycznym Narodowego Instytutu Muzeów i stworzenie architektonicznej bariery między przestrzenią muzeum a domu prywatnego – jak i metaforyczny – poprzez zmianę funkcjonowania miejsca, które choć nadal pozostało zamieszkałe przez potomków poety, to w części muzealnej przeszło całkowicie pod opiekę muzealników. Spowodowało to nieuniknioną utratę tego aspektu autentyczności, jaką zapewnia świadek historii, depozytariusz tego dziedzictwa. Muzealnik w tej przestrzeni jest osobą z zewnątrz, stając się niejako intruzem.

Stanęliśmy więc przed wyzwaniem pielęgnowania miejsca pamięci, pozostając poza kręgiem rodziny i lokalnej społeczności, ale w strukturach instytucji, która rządzi się często rygorystycznymi prawami w związku z zachowaniem pamięci właśnie. Sam fakt, że Muzeum zachowało w dużej mierze dotychczasowy kształt wystawy, był pierwszym i też najważniejszym sygnałem, że zmiana, która nastąpiła, ma w zamyśle

raczej charakter ewolucji niż rewolucji, a autentyczność miejsca nadal pozostaje jego najważniejszym wyznacznikiem, choć o nieco innym niż dotychczas charakterze.

W tej nowej-starej formule Rydlówka funkcjonuje już pięć lat. Stopniowo poszerza się grono naszych partnerów, wolontariuszy, gości i społeczności związanych z tym miejscem. Coraz lepiej się poznajemy i wspólnie zachowujemy, ale i w pewnym sensie tworzymy to pozytywne miejsce pamięci.

Dom

Traktujemy Rydlówkę jak dom i to słowo chyba najlepiej oddaje wyjątkowość tego miejsca, nawet mimo muzealnej narracji. Jest to bowiem zarówno dom rodzinny – może nie pracujących w tym miejscu osób, ale wciąż mający ten charakter. Także dom jako miejsce spotkań – zarówno tych zorganizowanych, gdy odwiedzają nas grupy zwiedzających, jak i mniej formalnych, czasem wręcz spontanicznych, gdy spotykają się tu lokalne grupy sąsiedzkie. Myślimy też o Rydlówce jako domu będącym częścią dawnej wsi – a więc tej wspólnej historii, w której ogromną rolę odgrywają także opowieść i wspomnienia naszych dawnych i obecnych sąsiadów. Dom kojarzy się jako bezpieczna przestrzeń, miejsce wspólnego działania, dlatego też każdy może tu przyjść i wspólnie z nami zrealizować swój pomysł. Wreszcie myślimy również o Rydlówce jako o domu kultury – choć to określenie ma mocno instytucjonalne konotacje, w tym przypadku odwołujemy się do jego dosłownego znaczenia, a więc miejsca, gdzie obecna jest kultura w różnych jej przejawach i gdzie każdy może znaleźć coś dla siebie. W tym domu, choć nie jesteśmy mieszkańcami – świadkami, to pełnimy rolę gospodarzy, osób, które zapraszają do środka, do opowieści, do współuczestnictwa czy nawet współtworzenia tego miejsca.

Myślenie o Rydlówce jako o domu jest naturalne także z uwagi na jej rozmiary. Małe, urokliwe muzeum pozwala nam na bezpośredni kontakt z naszymi gośćmi. Do naszego biura można wejść wprost z ekspozycji, dzięki temu każdy zawsze może do nas zaglądnąć, co zresztą często się zdarza.

Edukacja (prawie) domowa

W codziennej praktyce muzealnej duży nacisk kładziemy na to, by ta domowa atmosfera miała też swoje odzwierciedlenie w programie edukacyjnym realizowanym w Rydlówce. Wymaga to wyjścia z ram ściśle doprecyzowanego z wyprzedzeniem programu. Konieczna jest otwartość i elastyczność na aktualne potrzeby i sugestie naszych gości.

Projektując program edukacyjny zarówno dla grup, jak i odbiorców indywidualnych, staramy się łączyć wiedzę muzealniczą z działalnością twórczą. Dla wszystkich

tych działań kluczem i inspiracją jest miejsce oraz obiekt. Zależy nam na dosłownym przybliżeniu historii, ukazywaniu jej poprzez pryzmat doświadczeń i łączeniu tego, co przeżyli nasi przodkowie, z tym, co my przeżywamy dziś.

Jednym z cykli edukacyjnych kierowanych do odbiorców indywidualnych jest „Herbatka u Rydlów”. Na cykl składają się wykłady popularnonaukowe i warsztaty rękodzielnicze realizowane zwykle raz w miesiącu w okresie od października do czerwca. Wydarzenia korespondują ze sobą, każdy miesiąc jest bowiem poświęcony innemu zagadnieniu z szeroko pojętej historii i sztuki przełomu XIX i XX wieku. Pomysł na ten cykl zrodził się w okresie pandemii. Pierwotnie składały się na niego jeszcze spacerzy i oprowadzania tematyczne – jako swoiste antidotum na ograniczenia możliwości gromadzenia się. Z czasem zrezygnowaliśmy z tych dwóch form, pozostając przy wykładach – organizowanych stacjonarnie i równocześnie transmitowanych na naszym profilu w mediach społecznościowych oraz weekendowych warsztatach, które w ubiegłym roku zostały nagrodzone wyróżnieniem „Słoneczniki”. To, co szczególnie cieszy, to stałe, wciąż poszerzające się grono odbiorców tej oferty. Wykłady, które początkowo gromadziły kilka osób w świetlicy i niewiele więcej przed monitorami, z czasem stały się naprawdę tłumnie odwiedzane i równie tłumnie oglądane. Równocześnie ograniczenia przestrzenne sprawiają, że te spotkania, nawet przy wypełnionej po brzegi sali, mają wciąż atmosferę i charakter „rodzinnego” spotkania. Nasi goście, słuchając wykładów lub pracując nad swoim dziełem, popijają oczywiście ową tytułową herbatkę. Na bieżąco też rozmawiamy z uczestnikami wydarzeń i poznajemy ich wspomnienia, wątpliwości, marzenia, które przekładają się na tematykę kolejnych wykładów i warsztatów.

Istotnym dla nas działaniem są też letnie wydarzenia pod wspólną nazwą „Bronowice jak malowane”. W okresie wakacyjnym raz w tygodniu organizujemy warsztaty skierowane zarówno do dzieci, jak i dorosłych. Co ważne, są to warsztaty artystyczne i rzemieślnicze, prowadzone przez lokalnych artystów i rękodzielników. Jest to okazja, aby z jednej zaprosić do współpracy osoby o różnych umiejętnościach, a z drugiej dosłownie doświadczyć różnych form twórczości. Skierowanie oferty nie wyłącznie do dzieci czy rodzin z dziećmi, ale także do osób dorosłych to wynik naszych obserwacji i jednocześnie prośb ze strony naszych gości. Haftowanie, rzeźbienie czy kaligrafowanie to wspaniała okazja do tego, by nie tylko czegoś się nauczyć, ale i wspólnie spędzić czas i przy okazji porozmawiać, zainspirować się, poznać nowe osoby – często swoich sąsiadów. Dodatkowo jest to też okazja do poszerzenia wiedzy i niejako „dotknięcia” historii. Malujemy więc i szkicujemy węglem, tworzymy małe formy teatralne, pracujemy z drewnem i roślinami, kisimy też wspólnie kapustę. Przy okazji opowiadamy o Włodzimierzu Tetmajerze i jego obrazach, o związkach Lucjana Rydla z teatrem, o architekturze bronowickich chat, o tym, co uprawiano i jedzono, oraz jak konserwowano żywność na przełomie XIX i XX wieku.

Ubiegły rok upłynął w Rydlówce pod patronatem pierwszego właściciela i budowniczego tego domu. W związku z uchwałą Senatu, który z inicjatywy Muzeum

Krakowa ustanowił rok 2023 rokiem Włodzimierza Tetmajera, staraliśmy się przybliżyć tego niezwykłego człowieka lokalnej społeczności. Poza wykładami czy warsztatami, inspirując się jego postawą, zaproponowaliśmy też działania społeczne. Zaprosiliśmy naszych sąsiadów (i nie tylko ich) do wspólnego sadzenia malw i troski o najbliższe otoczenie. Świątując, nawiązaliśmy też do lokalnych tradycji i zgodnie z etnograficznymi zapiskami Tetmajera zorganizowaliśmy pochód kolędniczy, w którym pojawiły się tradycyjne postacie kolędnicze.

Naszym marzeniem jest stopniowe przywracanie tych łączących lokalną społeczność tradycyjnych obrzędów. Mają bowiem one niezwykłą moc edukacyjną. Ożywiają dawny charakter Bronowic i niosą ze sobą ogromny ładunek emocjonalny.

Osadzanie Chochoła

Jednym z najbardziej rozpoznawalnych i cieszących się ogromnym zainteresowaniem wydarzeń organizowanych w Rydlówce jest swoisty rytuał nazywany osadzaniem Chochoła. Wydarzenie to nie ma źródeł w żadnych ludowych obrzędach, a w dawnych Bronowicach nie odbywało się nic o podobnym charakterze. Jednak obecnie zjawisko to funkcjonuje już jako lokalna tradycja – sposób na przekazywanie z pokolenia na pokolenie zwyczajów, wartości i światopoglądu młodopolskiej wsi. Nie chcemy tu rozstrzygać, czy uroczyste okrywanie róży słomą jest tradycją, widowiskiem czy performansem. Zostało wymyślone jako działanie inauguracyjne funkcjonowanie Rydlówki jako muzeum i odbyło się po raz pierwszy 21 listopada 1969 roku w rocznicę wesela Lucjana Rydla i Jadwigi Mikołajczykówny. Wydarzenie spotkało się z dużym entuzjazmem i zaangażowaniem mieszkańców Bronowic i za sprawą ich inicjatywy stało się cyklicznie obchodzonym świętem. Wokół Chochoła gromadzi się co roku tłum miłośników sztuki Młodej Polski i dumni z przeszłości tego miejsca okoliczni mieszkańcy. Wydarzeniem opiekuje się od kilku lat Muzeum Krakowa. Odpowiadamy za koordynację i bezpieczeństwo uczestników, ale główne skrzypce grają członkowie Towarzystwa Przyjaciół Bronowic, uczniowie pobliskiej Szkoły Podstawowej nr 50 w Krakowie im. Włodzimierza Tetmajera i aktorzy amatorskiego Teatru Regionalnego Złoty Róg. Zasadniczo najważniejszym punktem wydarzenia jest uroczyste okrycie różanego krzewu przygotowaną wcześniej słomą i odtąnczenie krakowiaka przez dzieci w krakowskich strojach. Od paru lat osadzeniu Chochoła towarzyszy też weselny korowód, podczas którego uczestnicy tańczą i śpiewają tradycyjne weselne przyśpiewki. To, co najcenniejsze w tym wydarzeniu, to poczucie więzi – międzypokoleniowej, sąsiedzkiej, narodowej, lokalnej.

Zaspokojenie społecznej potrzeby spotkania, celebrowania przeszłości poprzez to wspólne działanie odegrało kluczową rolę w procesie utrwalania i ożywiania pamięci o Bronowicach i ich historii. Róża w słomianej ochronie to bardzo nośny i pojemny symbol. Wyspiański zawarł w tej fantastycznej postaci ogromny ładunek

semantyczny. Niepozorny wiecheć słomy łączy w sobie wiele sprzeczności. Można na niego patrzeć jak na zwiastun śmierci, ale i na zapowiedź odrodzenia. Taka dwuznaczność pozwala na ciągle ożywanie i przeżywanie przeszłości, jednak bez koncentrowania się na jej negatywnym wymiarze. Ten wybór otwiera więc wiele możliwości. W bronowickim performansie nieustająco uwypuklają się napięcia pomiędzy dawną wsią i współczesną dzielnicą miasta, nieistniejącą wspólnotą i wciąż budowaną społecznością. Widoczne stają się wzajemne związki i rozbieżności między tradycją literacką jako przekazywanym dyskursem, a tradycją ludową, którą publicznie odtwarzają uczestnicy widowiskowa. Osadzanie Chochoła w swojej udramatyzowanej formie pozwala więc na zachowanie pamięci i przekazywanie wiedzy o niematerialnym dziedzictwie związanym z Rydlówką i Bronowicami, o ludziach, którzy mieszkali w tym domu, oraz o kręgu ich przyjaciół i sąsiadów. Jest to ciągła, improwizowana gra, w której pamięć i wyobraźnia przenikają się i stanowią jedno (Radecka 2016: 210).

Oddawanie głosu lokalnej społeczności to istotna, choć niełatwa sztuka nieustannego balansowania pomiędzy specjalistyczną wiedzą muzealniczą a doświadczeniami odbiorców. Kluczowe w tym jest zachowanie autentyczności miejsca i pielęgnowanie tego, co spaja i łączy przeszłość i teraźniejszość, a także ludzi – niezależnie od ich poglądów, zainteresowań czy stylu życia.

Zakończenie

Rydlówka skoncentrowana jest na tym, co buduje wspólnotę i pomaga przezwyciężać podziały, inspiruje historią i zachęca, by uczyć się z doświadczeń naszych przodków. Warto dbać i chronić tego typu miejsca pozytywnej pamięci i dążyć do tego, by było ich jak najwięcej.

Jako osoby współtworzące Rydlówkę, na co dzień doświadczające tego, jak wiele energii mają w sobie takie miejsca, szczególnie kibicujemy więc Fundacji Wspierania Badań nad Życiem i Twórczością Heleny Modrzejewskiej. Fundacja od 2010 roku tworzy takie niezwykle pozytywne miejsce pamięci. Czerpiąc z historii życia i czasów, w których kreowała swe wybitne role największa polska aktorka, tworzy ważną przestrzeń twórczą. Stymuluje badania naukowe, działania artystyczne i konsekwentnie pielęgnuje pamięć o Helenie Modrzejewskiej i artystach, którzy podobnie jak aktorka mieli znaczący wkład w zachowanie i krzewienie polskiej kultury. Z całego serca życzymy, by ta pozytywna energia, której nośnikiem jest Fundacja, mogła jak najszybciej realizować swą działalność, czerpiąc z autentyzmu miejsca, jakim jest Modrzejówka, dworek Heleny Modrzejewskiej w Krakowie.

Bibliografia

- Assmann Aleida (2009). Przestrzenie pamięci, przeł. Piotr Przybyła. W: Magdalena Saryusz-Wolska (red.), *Pamięć zbiorowa i kulturowa. Współczesna perspektywa niemiecka*. Kraków: TAIWPN Universitas (seria: Horyzonty Nowoczesności, t. 80), 100–142.
- Assmann Jan (2009). Kultura pamięci, przeł. Anna Kryczyńska-Pham. W: Magdalena Saryusz-Wolska (red.), *Pamięć zbiorowa i kulturowa. Współczesna perspektywa niemiecka*. Kraków: TAIWPN Universitas (seria: Horyzonty Nowoczesności, t. 80), 75–99.
- Banaszkiewicz Magdalena (2011). Kulturowe krajobrazy pamięci. W: Paweł Plichta (red.), *Przeszłość we współczesnej narracji kulturowej. Studia i szkice kulturoznawcze*, t. 2. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego (seria: Varia Culturalia), 133–146.
- Gajda Kinga, Pazik Aneta (red.) (2015). *Pozytywne miejsca pamięci europejskiej*. Kraków: Instytut Europeistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Gospodinow Georgi (2022). *Schron przeciwczasowy*, przeł. Magdalena Pytlak. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Kędziora Alicja (2012). Miejsca pamięci w zarządzaniu pamięcią o artyście. *Zarządzanie w Kulturze*, 2(13), 101–111.
- Kończal Kornelia (2008). Co dwa stopnie, to nie jeden. Kronika (nie)obecności „miejsc pamięci” w badaniach historycznych. *Zapiski Historyczne*, 73(2–3), 172–189.
- Nora Pierre (1974). *Mémoire collective*. W: Pierre Nora, Jacques Le God (éds.), *Faire de l'histoire*. Paris: Gallimard, XIX–XXI.
- Nora Pierre (1995). Das Abenteuer „Lieux de mémoire”, übers. W: Etienne, François, Hannes Siegrist, Jakob Vogel (Hrsg.), *Nation und Emotion. Deutschland und Frankreich im Vergleich, 19. und 20. Jahrhundert*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht (Serie: Kritische Studien zur Geschichtswissenschaft, Bd. 110), 83–92.
- Pazderski Filip (b.d.). *Czemu przeszłość się pamięta – wokół dyskursu na temat kształtowania się pamięci zbiorowej*. DRUMLA – Nasza Czytelnia, <https://www.scribd.com/document/40508662/Czemu-Przeszlosc-Sie-Pamieta-F-pazderski> [odczyt: 6.08.2024].
- Radecka Ewelina (2016). *Osadzanie Chochoła – pomiędzy tradycją ludową a literacką*. W: Magdalena Kwiecińska (red.), *Niematerialne dziedzictwo miasta. Muzealizacja, ochrona, edukacja*. Kraków: Muzeum Historyczne Miasta Krakowa, 202–213.
- Rydel Jan (2021). *Dom Rydlów w Bronowicach Małych i jego mieszkańcy. Wspomnienia własne i zasłyszane*. W: Michał Niezabitowski (red.), *Rydłówka. Historie nieoczywiste*. Kraków: Muzeum Krakowa, 153–171.
- Szpociński Andrzej (2008). Miejsca pamięci (*lieux de mémoire*). *Teksty Drugie*, 4, 11–20.
- TPB (b.d.). *Początki Towarzystwa*, <https://tpbron.pl/towarzystwo/> [odczyt: 6.08.2024].
- Waltoś Stanisław (2000). *Krajobraz „Wesela”*. Kraków: Wydawnictwo Puls.

Od dworca „pod słońce”. Transgranicznym szlakiem cieszyńskiego tramwaju

Mirosława Pindór  <https://orcid.org/0000-0002-1696-7019>

Uniwersytet Śląski

e-mail: mirosława.pindor@us.edu.pl

ORYGINALNY ARTYKUŁ NAUKOWY

Zróżła finansowania publikacji / Funding acknowledgements: brak źródeł

Polityka open access / OA policy: CC BY 4.0

Informacja o konflikcie interesów / Conflict of interest: brak konfliktu interesów

Sugerowane cytowanie artykułu: Pindór Mirosława (2024). Od dworca „pod słońce”. Transgranicznym szlakiem cieszyńskiego tramwaju. *Zarządzenie w Kulturze*, 25(1–2), 285–309.

Abstract

From the Station “Into the Sun”. The Cross-Border Cieszyn Tram Route

The present paper aims at describing one of the important symbols of the Cieszyn and Český Cieszyn – a tram line, a cultural heritage around which the history of both border towns can be written. The history of the Cieszyn tram line in the years 1911–1921 was depicted in the first part. The second part presents its current state and various ways of commemorating the tram line (which were undertaken after 2004), such as a joint bilingual theatre project of the Polish Stage and the Czech Stage of the Těšínské Divadlo (Cieszyn Theatre) in Český Cieszyn. The project is entitled *Těšínské nebo Cieszyńskie nebe (Cieszyn Sky)*. There is another cross-border project entitled “Tramwaj Cieszyński wrócił! Těšínská tramvaj se vrátila!” (*The Cieszyn tram is back*) and many other valuable and diverse initiatives. The third part of this article describes two big cross-border projects: 1) “An analysis of the possibility to restore the tram line as a tourist attraction in Cieszyn and Czech Cieszyn”; 2) “On the trail of Cieszyn tram line – development of the cross-border tourism”. A number of activities undertaken and implemented in the second project were specified. The subject of the longer description was the greatest tourist attraction on the reconstructed famous tram route – a faithful replica of the Cieszyn Ringhoffer. The summary underlines that both the history of the Cieszyn tram line and the process of its commemoration and restoration depended on the political and social events, which have been of international importance. It was also emphasized that the symbolism of the Cieszyn tram line has changed over the years – from a symbol of the Cieszyn and Czech Cieszyn unification and integration of the societies inhabiting them, to “a core metaphor of one city as it was before 1920”.

Keywords: Cieszyn, Czech Cieszyn, cross-border cooperation, commemoration, Cieszyn tram

Urodzić się przed tylu laty
w mieście – naczyniu połączonym,
pierwszym tramwajem mknąc na gapę
przez Olzę (wówczas w obie strony).

Renta Putzlacher, *Cieszyńskie divertimento* (1993)

Znów stoi na moście bezdomny Kohn
a na Menniczej zawodzi Rachela
i tramwaj dzwoni choć po nim
zaginął już ślad
w tym mieście trwa senna niezmienna niedziela.

Renta Putzlacher, *Mandala* (2004)

Cieszyński tramwaj w latach 1911–1921

W tych dwóch strofach, autorstwa poetki i tłumaczki Renaty Putzlacher (związanej z Zaolziem miejscem urodzenia i zamieszkania), przywołany został jeden z symboli Cieszyna z czasów monarchii Habsburgów i okresu prosperity miasta, przypadającego na schyłek XIX wieku oraz dwie pierwsze dekady wieku XX – tramwaj, „który – jak stwierdza Maciej Dembiniok (pasjonat i badacz dziejów cieszyńskiego tramwaju) – nobilitował (...) miasto i sprawiał, choć w części, że mogło być ono postrzegane jako «mały Wiedeń»” (Dembiniok 2021: 3). Putzlacher, w sposób pośredni, nie podając konkretnych dat, przywołuje dwa wydarzenia kluczowe dla funkcjonowania cieszyńskiego tramwaju – jego pierwsze, datujące się na 12 lutego 1911 roku, i ostatnie, mające miejsce 2 kwietnia 1921 roku, pojawienie się na ulicach Cieszyna, w tym drugim przypadku także Czeskiego Cieszyna. Tramwaj/tramwaje elektryczne (ogółem cztery, przy czym trzy w ciągłej eksploatacji), wyprodukowane w roku 1910 w słynnych zakładach Franciszka Ringhoffer’a w Smíchowie (dzielnica Pragi), przestały kursować w niespełna siedem miesięcy po podziale Cieszyna (i całego historycznego Śląska Cieszyńskiego) pomiędzy dwa nowo powstałe państwa: Polskę i Czechosłowację¹.

Linia tramwajowa, wybudowana przez firmę AEG Union z Wiednia (prace rozpoczęto w sierpniu, ukończono w październiku 1910 roku), liczyła 1793 m, dodatkowo wybudowano 630 m linii prowadzącej do zajezdni². Jej wybudowanie

¹ Podziału dokonano 28 lipca 1920 roku w Paryżu mocą decyzji Rady Ambasadorów. Ostateczny rozpad Cieszyna na dwa odrębne organizmy miejskie, przynależne do dwóch odmiennych struktur państwowych, nastąpił 10 sierpnia o godzinie 12.45.

² Była to najkrótsza linia tramwajowa w całej monarchii austro-węgierskiej i jedyna z jednometrową szerokością torów.

dowodziło umiejętności zarządzania miastem przez ówczesnych włodarzy i dobrej kondycji finansowej Cieszyna³. W eksploatacji okazała się niezmiernie potrzebna i ważna dla rozpostartego na obu brzegach rzeki Olzy miasta, które nie było jeszcze podzielone granicą. Była także – jak podkreśla Dembiniok – „symbolem nowoczesności” ((kor) 2011: 2). Linia łączyła centralny dworzec kolejowy, zwany podówczas Dworcem Kolei Koszycko-Bogumińskiej⁴, na lewym brzegu Olzy (obecnie Český Těšín; dalej: Czeski Cieszyn) z położoną we wschodniej, prawobrzeżnej części Cieszyna ul. ks. Prutka (obecnie ul. Wyższa Brama) i ul. Bielską, gdzie znajdowała się słynna podówczas restauracja „Pod Żółtym Słońcem”. Ruch tramwajowy odbywał się ulicami⁵ Dworcową (ul. Nádrážní), Saską Kępą (ul. Hlavní třída) przez most Główny (most Przyjaźni), za którym ul. Zamkową biegła odnoga w stronę zajezdni przy ul. Dojazdowej. Główna trasa prowadziła ul. Arc. Stefanii (ul. Głęboka), przez plac Demla (Rynek), ul. Szersznika (ul. ks. L. Szersznika) po ul. ks. Prutka przy jej skrzyżowaniu z ul. Bielską, skąd tramwaj zawracał (zob. Wawreczka, Spyra, Makowski 1999: 143; Król 2023: 218). Mijanki (spotykały się na nich wagony tramwajowe zmierzające w przeciwnych kierunkach) zbudowano dwie: na placu Demla oraz przed mostem Głównym.

Na trasie przebiegu linii tramwajowej znajdowało się 11 przystanków, usytuowanych w ważnych dla Cieszyna miejscach. Nosiły one nazwę: Dworzec kolejowy (Nádráží), ul. Dworcowa, ul. Praska (ul. Pražká), most na Olzie, ul. Zamkowa, ul. Mennicza, Hotel „Austria”, Stary Targ, plac Demla, Górny Rynek, ul. Bielska⁶. Nazwy przystanków były w języku niemieckim, podówczas języku narodu panującego. Pierwszy wagon tramwajowy przetransportowany został koleją do miasta 18 grudnia 1910 roku. Miał 8,1 m długości, 2,05 m szerokości, 3,25 m wysokości. Ważył 10 800 kg.

Skrzynia wagonu była drewniana, do połowy wykończona blachą. Wnętrze wyłożone było lakierowanym drewnem. (...) Przedział pasażerski był oddzielony od motorniczego odsuwającymi drzwiami. Wewnątrz ustawiono dwa rzędy ławek – z jednej strony podwójne, z drugiej pojedyncze – w sumie 18 miejsc siedzących oraz 12 stojących. Oświetlenie składało się

³ Na budowę linii tramwajowej miasto wydatkowało 398 810 koron austriackich (zob. Dembiniok 2008: 13).

⁴ Odcinek kolejowy na odcinku Bogumin–Cieszyn, Cieszyn–Żyliną budowany był w latach 1869–1871. W 1888 roku połączono Cieszyn z Bielskiem (tym samym z Galicją) i z Frydkiem. Budynek dworca wzniesiono (w obecnej lokalizacji) w 1889 roku. Przed uruchomieniem linii tramwajowej dojazd do centrum miasta zapewniali dorożki.

⁵ W czasach funkcjonowania tramwaju wszystkie nazwy ulic, placów podawane były w urzędowej wersji niemieckiej. Na okoliczność niniejszego artykułu przetłumaczone zostały na język polski. Nazwy, polskie bądź czeskie, obowiązujące obecnie w Cieszynie i Czeskim Cieszynie podano w nawiasie.

⁶ Zob. schemat linii tramwajowej: M. Dembiniok, Tramwaje w Cieszynie 1911–1921, Plan, <http://tramwaje.muzeumcieszyn.pl/index.php?l=pl&a=planpl>; symulacja ruchu tramwajowego: <http://tramwaje.muzeumcieszyn.pl/index.php?l=pl&a=sympl> [odczyt: 6.08.2024].

z reflektora na dachu, głównego reflektora na przodzie wozu oraz oświetlenia wewnętrznego. Tabliczki z oznaczeniem kierunku jazdy (tekst niemiecki – „Bielitzer-Strasse” i „Bahnhof”) umieszczono na przodzie wozu oraz w oknach. Dolna część pudła każdego wagonu pomalowana była na czerwono, zaś fragment od linii okien w górę był biały. Umieszczono na nich także herb miasta Cieszyna (Dembiniok 2008: 15, 17)⁷.

Oficjalne otwarcie linii tramwajowej miało miejsce w niedzielę 12 lutego o godzinie 10.30. Było to wydarzenie powszechnie, z entuzjazmem, ale i zapewne z dużą dozą ciekawości przez cieszyńian oczekiwane, wszak tramwaj elektryczny był najnowocześniejszym środkiem komunikacji na tamte czasy.

Na ulice wyległy tysiące mieszkańców miasta i liczni przyjezdni. W inauguracyjnym kursie trzech wozów tramwajowych, z których pierwszy udekorowany był wieńcami i [czerwononiebiesko-żółtymi – M.P.] chorągiewkami w barwach miasta, uczestniczyli członkowie wydziału gminnego, zastępcy urzędów państwowych i komunalnych oraz inne ważne osobistości, a jazda z końcowego przystanku na skrzyżowaniu ul. Wyższa Brama z ul. Bielską na dworzec centralny trwała 10 minut i 16 sekund (Dembiniok 2008: 17).

Pasażerowie – Niemcy, Polacy, Czesi, Żydzi oraz przedstawiciele innych narodów – mogli pierwszym tramwajem „mknąc przez Olzę” już po godzinie 13.00, oficjalnie bowiem o tej godzinie ruszył on w swój pierwszy kurs, trwający (tak jak i wszystkie kolejne) 11 minut. Ostatni pasażerowie mogli skorzystać z tej komunikacyjnej atrakcji o godzinie 22.25 (z przystanku Dworzec kolejowy). W pierwszym dniu sprzedano łącznie 4000 biletów, „wagony były nabite ludźmi” (Morys-Twarowski 2023a: 1). Natomiast ci cieszyńianie, którym w pierwszym dniu nie dane było z nowego środka transportu skorzystać, mogli uczynić to dnia następnego już o godzinie 6.17, jadąc z dworca centralnego „pod słońce”, czyli w kierunku ul. Bielskiej. Stamtąd tramwaj ruszał w trasę o godzinie 6.34. Godziny kursowania tramwaju były przez całą dekadę stałe. (W pierwszy dzień 1912 roku pojawiło się udogodnienie – ostatni kurs z przystanku Wyższa Brama miał miejsce o godzinie 1.00. Tak było w każdą kolejną sylwestrowo-noworoczną noc). Tramwajem kursowali tzw. zwykli obywatele, „arcyksiążęta habsburscy podczas swych odwiedzin w Cieszynie nigdy nie korzystali z tramwaju, w którym mogliby zetknąć się z ludźmi nierównymi ich stanowi. Często więc widywano członków domu panującego [przejeżdżających – M.P.] w dworskich powozach” (Dembiniok 2008b: 88).

Niewątpliwie najważniejszym miejscem cieszyńskiej linii tramwajowej był plac Demla, czyli dzisiejszy Rynek, na nim mieściły się Dom Narodowy – od 1901 roku

⁷ Zob. rysunek Dębskiego przedstawiający wygląd wagonów w latach 1911–1920: M. Dembiniok, Tramwaje w Cieszynie 1911–1921, Tabor, <http://tramwaje.muzeumcieszyn.pl/index.php?l=pl&a=taborpl> [odczyt: 6.08.2024].

ogniskujący polskie życie społeczno-kulturalne – oraz, wybudowany w 1912 roku, ekskluzywny hotel „Brunatny Jeleń”. Dla życia kulturalnego miasta niewątpliwie znaczenie miały nadto dwa przystanki. „Przystanek u wylotu ulicy Mennicznej umożliwiał melomanom szybkie dotarcie na spektakle mające miejsce w pobliskim teatrze⁸, a następny został zlokalizowany przed popularnym hotelem «Austria» z obszerną salą koncertową⁹” (Dembiniok 2021: 4). Były to przystanki na żądanie (dwa z czterech). Każdorazowo widzom uczestniczącym w przedstawieniach wystawianych na scenie Teatru Niemieckiego zapewniano po zakończeniu spektaklu bezpłatny przewóz tramwajem aż do dworca kolejowego. Tym samym pozyskano niemieckojęzycznych teatromanów spoza Cieszyna – z Trzyńca, Karwiny, Orłowej, Frysztatu, a nawet tak odległych miast, jak Koszyce, Czadca, Żylina.

O niezwyklej popularności tramwaju jako nowoczesnego środka przemieszczania się świadczy 380 tys. biletów sprzedawanych rocznie. Rekordowy dla komunikacji tramwajowej okazał się rok 1919, gdy tramwaje cieszyńskie przewiozły ogółem 1 209 009 pasażerów. Z tegoż roku (z 7 września) pochodzi też czternastosekundowy film, na którym można zobaczyć, jak tramwaj wjeżdża od ul. Zamkowej na most Główny¹⁰.

Czy warto było tramwajem, nie tylko pierwszym, ale i kolejnymi, „mknąć na gapę” (by odwołać się do wiersza Putzlacher)? Zważywszy na niewygórowane ceny biletów¹¹ (14 halerzy bilet normalny, 6 halerzy bilet ulgowy¹²), raczej nie. Zwłaszcza że w początkowym i końcowym (od marca 1917 roku) okresie funkcjonowania tramwaju zatrudniano kontrolerów biletów; tramwaje były obsługiwane przez motornicz¹³ i konduktorów/konduktorki.

⁸ Deutsches Theater in Teschen / Teatr Niemiecki na placu Koszarowym (obecnie plac Teatralny) w Cieszynie zainaugurował swą działalność 24 września 1910 roku.

⁹ „Sala arcyksięcia Eugeniusza” pełniła także funkcję sali teatralnej – z przeznaczeniem na najbardziej reprezentacyjne występy. Mogła pomieścić 450 osób.

¹⁰ Film miał charakter propagandowy. Przygotowany został na potrzeby konferencji pokojowej w Paryżu w związku z planowanym plebiscytem dotyczącym dalszych losów Cieszyna i całego Śląska Cieszyńskiego. Realizację filmu *Śląsk w obrazach* zleciła warszawskiej firmie Ornak Rada Narodowa Księstwa Cieszyńskiego – najważniejszy polski czynnik sprawczy w zakresie działań politycznych, administracyjnych i propagandowych (30 października 1918 roku RNKC proklamowała przynależność Śląska Cieszyńskiego do Polski). Film jest dostępny na stronie internetowej: M. Dembiniok, Tramwaje w Cieszynie 1911–1921, Film, <http://tramwaje.muzeumcieszyn.pl/index.php?l=pl&a=filmpl> [odczyt: 6.08.2024].

¹¹ Bilety, początkowo papierowe, od kwietnia 1912 roku zastąpione zostały specjalnymi żetonami. Zarówno bilety, jak i żetony można zobaczyć na stronie internetowej: M. Dembiniok, Tramwaje w Cieszynie 1911–1921, Historia, <http://tramwaje.muzeumcieszyn.pl/index.php?l=pl&a=historiapl> [odczyt: 6.08.2024].

¹² Bilety ulgowe zaczęły obowiązywać od 15 lipca 1913 roku. Przysługiwały one dzieciom o wzroście do 1,3 m i młodzieży szkolnej za okazaniem legitymacji.

¹³ W 1917 roku na stanowisku motorniczego po raz pierwszy zatrudniono kobiety, co miało związek z obecnością mężczyzn na froncie.

Czas prosperity cieszyńskiego tramwaju zakończył się wraz ze schyłkiem drugiej dekady XX wieku. Wtedy też zmieniono biało-czerwony kolor taboru na ciemno-zielony¹⁴ (zapewne aby nie budzić skojarzeń państwowo-przynależnościowych). Uległy likwidacji niemieckojęzyczne tabliczki z nazwami przystanków, w ich miejsce nowych, z racji sporów narodowościowych, nie umieszczono.

Gdy Cieszyn przestał być „naczyniem połączonym”, pojawiły się czynniki zagrażające dalszemu funkcjonowaniu linii tramwajowej. Wśród nich wymienić należy przede wszystkim: 1. wysoką inflację (linia tramwajowa stała się nierentowna); 2. przedłużające się w związku z przemyciem kontrole na moście Głównym (środkiem którego przebiegała granica polsko-czechosłowacka¹⁵), sprawiające, że czas przejazdu tramwaju ulegał znacznemu wydłużeniu; 3. „problem waluty, w jakiej należało uiszczać należność za bilety (tramwaj stawał się międzynarodowym środkiem transportu)” (Dembiniok 2021: 5).

Zgodnie z decyzją Komisji Administracyjnej Miasta Cieszyna zawieszenie kursowania tramwajów miało nastąpić 30 kwietnia 1921 roku. Stało się to jednak niemalże miesiąc wcześniej – 2 kwietnia. Później odbył się tylko jeden przejazd – pożegnalny i po tramwaju „zaginął (...) ślad”¹⁶. Pozostało jednak sporo pięknych pocztówek, unikatowych zdjęć, zarówno z początkowego okresu funkcjonowania linii tramwajowej, jak i z lat późniejszych¹⁷. Przynależą one do zasobów Muzeum Śląska Cieszyńskiego w Cieszynie, znajdują się także w zbiorach prywatnych kolekcjonerów. Duża liczba archiwalnych fotografii i pocztówek zaprezentowana została w wydawnictwach albumowych, z wiodącym: *Tramvají po Těšíně. Tramwajem po Cieszynie*. Wizerunek tramwaju, znany ze starych fotografii i pocztówek, stał się także inspiracją dla powstania jego, z dużą pieczołowitością zbudowanych, modeli¹⁸. Wśród niewielu pozostałości materialnych z trasy, którą tramwaj się poruszał, zachowały się ozdobne rozetki do zawieszania trakcji na kilku budynkach Cieszyna oraz rozeta na budynku dworca kolejowego w Czeskim Cieszynie¹⁹.

¹⁴ Rysunek Wojciecha Dębskiego przedstawiający wygląd wagonów od roku 1920 do końca eksploatacji w Cieszynie: M. Dembiniok, *Tramwaje w Cieszynie 1911–1921, Tabor*, <http://tramwaje.muzeumcieszyn.pl/index.php?l=pl&a=taborpl> [odczyt: 6.08.2024].

¹⁵ Tramwaj zatrzymywał się przy budkach polskiej i czechosłowackiej straży granicznej. Kontrolowano nie tylko pasażerów, lecz także sprawdzano wnętrze wozu oraz podwozie.

¹⁶ Jeden z wagonów tramwajowych sprzedano do Bielska, pozostałe trzy do Łodzi. Żaden z cieszyńskich wagonów tramwajowych nie przetrwał jednak do naszych czasów. Szerzej na temat losów cieszyńskich wagonów tramwajowych po 2 kwietnia 1920 roku: M. Dembiniok, *Tramwaje w Cieszynie 1911–1921, Historia, Tabor*, op. cit.

¹⁷ Dużo cennych zdjęć przedstawiających jadący tramwaj wykonanych zostało przez Henryka Jandurka – od 1900 roku tytułującego się „cesarsko-dworskim nadwornym fotografem”. Jego atelier fotograficzne mieściło się przy ul. Arc. Stefanii.

¹⁸ Z modelami można zapoznać się na stronie: M. Dembiniok, *Tramwaje w Cieszynie 1911–1921, Modele*, <http://tramwaje.muzeumcieszyn.pl/index.php?l=pl&a=modelpl> [odczyt: 6.08.2024].

¹⁹ Szerzej na ten temat: M. Dembiniok, *Tramwaje w Cieszynie 1911–1921, Relikty*, <http://tramwaje.muzeumcieszyn.pl/index.php?l=pl&a=reliktypl> [odczyt: 6.08.2024].

Upamiętnianie cieszyńskiego tramwaju

Plany reaktywowania linii tramwajowej pojawiły się w okresie międzywojennym w Czeskim Cieszynie i rzeczywiście zostały urzeczywistnione, tyle że znacznie później i metaforycznie – 15 maja 2004 roku w Těšínském divadle (Teatrze Cieszyńskim) odbyła się premiera spektaklu *Těšínské niebo / Cieszyńskie nebe*, dwujęzycznego dramaturgiczno-inscenizacyjnego wspólnego projektu Sceny Polskiej i Sceny Czeskiej²⁰.

Inscenizacja zamysłona została przez realizatorów przedsięwzięcia: Jaromíra Nohavicę (muzyka, teksty pieśni), Renatę Putzlacher (polskie przekłady pieśni, scenariusz), Radovana Lipusa (scenariusz, reżyseria), Tomaša Kočko (aranżacje, kierownictwo muzyczne) jako „sentymentalny rajd tramwajowy – sentymentalní tramvajová rallye” (jak czytamy w podtytule projektu) przez wieki po wielokulturowym regionie i wielokulturowym mieście. Pojawiająca się w przedstawieniu makieta/makiety tramwaju²¹ stała się sceniczną wizualizacją jedności Cieszyna, symbolem ponownego zjednoczenia miast po obu stronach Olzy, przełamania dzielącej je od lata 1920 roku granicy. Autorzy projektu, którym honorowano przyjęcie Polski i Czech w struktury Unii Europejskiej, jako nadrzędną zasadę przyjęli bowiem eksponowanie tego, co społeczność obu Cieszynów łączyło/łączy i w efekcie tworzy płaszczyznę wartości wspólnych. Koncepcję tę doceniło jury IV Festiwalu Teatrów Moraw i Śląska (Festival divadel Morawy a Slezska), odbywającego się w listopadzie 2004 roku w Teatrze Cieszyńskim w Czeskim Cieszynie. Międzynarodowe grono jurorów, w składzie którego był prof. dr hab. Emil Orzechowski, uznało *Těšínské niebo* za najlepszy spektakl Festiwalu. W uzasadnieniu werdyktu czytamy o „wyjątkowości dramaturgiczno-inscenizacyjnego projektu, który powstał w środowisku wielokulturowym” i „uwzględnia specyfikę stosunków polsko-czeskich i czesko-polskich”²².

Znany z fotografii, pocztówek i pisemnych przekazów wizerunek cieszyńskiego tramwaju umieszczony został w programie do przedstawienia²³, na plakatach, ulotkach i materiałach promocyjnych anonsujących premierę, także – na okładce płyty CD z piosenkami Nohavicy ze spektaklu, w tym ze słynnym utworem *Těšínská (Cieszyńska)*²⁴ (dwuwiersz: „Tramwaj na moście codzienny raban/ słońce by samo

²⁰ Projekt teatralny poddano analizie w artykule Pindór 2015.

²¹ Zdjęcia modeli cieszyńskiego tramwaju oraz fragmentów scenografii, nawiązujących do tramwaju, a użytych w spektaklu, dostępne są na stronie: M. Dembiniok, Tramwaje w Cieszynie 1911–1921, Literacko, <http://tramwaje.muzeumcieszyn.pl/index.php?l=pl&a=literap> [odczyt: 6.08.2024].

²² Zob. Protokół obrad jury z 13 listopada 2004 roku, zdeponowany w archiwum Těšínského divadla.

²³ Zob. Program do przedstawienia *Těšínské niebo Cieszyńskie nebe* (2004).

²⁴ Cieszyński tramwaj zaznaczył i zaznacza swą obecność, „jako element nostalgiczny (a zarazem historyczny), w literaturze regionu, zwłaszcza w poezji regionalnej”. Zob. M. Dembiniok, Tramwaje w Cieszynie 1911–1921, Literacko, <http://tramwaje.muzeumcieszyn.pl/index.php?l=pl&a=literap> [odczyt: 27.02.2024].

podnosiło szlaban”)²⁵. Dużą makietę tramwaju ustawili twórcy przedstawienia na moście Przyjaźni 15 listopada 2004 roku przy okazji „chrztu” płyty CD w nurtach Olzy. Nader wymowne było, że aktu „chrztu” dokonywali pospołu celnicy polscy i czescy w otoczeniu artystów Teatru Cieszyńskiego i mieszkańców obu Cieszynów, których tramwaj znów zjednoczył.

Jedność miast starano się uwydatniać nie tylko poprzez skonstruowanie i wprowadzenie na scenę, na most graniczny makiety tramwaju. Akcentowano ją wyraźnie już od początkowych faz powstawania projektu teatralnego. Pierwsza próba czytania scenariusza, z udziałem zaproszonych gości z obu Cieszynów (i nie tylko), odbyła się 16 marca 2004 roku w stylowych wnętrzach Café Muzeum w Cieszynie. Poprzedziło ją uroczyste przejście z budynku teatru w Czeskim Cieszynie ulicami obu miast z plakatem przedstawiającym „uskrzydłony” tramwaj. W ten symboliczny sposób pokonano znaczny odcinek dawnej trasy tramwajowej, jej główne arterie. Samo przedstawienie przekroczyło rzekę Olzę pięciokrotnie. Grano je (pierwsze 4 grudnia 2004 roku²⁶) w cieszyńskim Teatrze im. Adama Mickiewicza zawsze z frekwencyjnym sukcesem, a w Cieszyńskim Ośrodku Kultury – Domu Narodowym świętowano drugie urodziny *Těšínského nieba*. Spektakl utrzymywał się na teatralnym afiszu do 18 czerwca 2011 roku, zagrany został ogółem 136 razy, przekroczył granice Śląska Cieszyńskiego²⁷, stając się tym samym artystycznym nośnikiem wiedzy o tramwaju cieszyńskim. Długa eksploatacja przedstawienia, artystyczny i frekwencyjny sukces „sentymentalnego rajdu tramwajowego” pozwolił Radovanowi Lipusowi stwierdzić (z perspektywy niemalże dwu dekad), że „*Těšínské niebo* (...) sprowokowało mieszkańców do przypomnienia sobie o cieszyńskim tramwaju” (Bryl-Sikorska 2022), a zarazem podkreślić, iż spektakl był „uniwersalną rzeczą o nadziei”, dodajmy – przede wszystkim nadziei na wspólnotę, ale także nadziei na powrót cieszyńskiego tramwaju. Dowodzą tego słowa Renaty Putzlacher, wieńczące tekst okolicznościowy zamieszczony w programie do przedstawienia: „Wierzmy, że znów doczekamy się tramwaju, który będzie jeździł od dworca «pod słońce» (choć nie ma już gospody «Pod Żłotym Słońcem», gdzie cieszyński tramwaj kończył swój bieg). Bo jak śpiewa Jarek Nohavica: Raz na sto lat cud się zdarza, záznak se koná...” (Putzlacher 2004).

Nie ziściło się wprawdzie marzenie twórców dramaturgiczno-inscenizacyjnego projektu o realnym przywróceniu linii tramwajowej, łączącej prawo- i lewobrzeżną część Cieszyna, przebiegającej przez most Przyjaźni, ale to właśnie sporych rozmiarów makietą historycznego tramwaju umiejscowiona została na środku mostu

²⁵ Zob. *Těšínské niebo Cieszyńskie nebe. Písň z divadelního představení zpívají herci Těšínského divadla* (2004), płyta CD, Brno: Indies Records.

²⁶ Pozostałe spektakle zaprezentowano we wrześniu 2005 roku i w maju 2010 roku.

²⁷ Grano go w Polsce (m.in. w Łodzi, w Warszawie w ramach cyklu „A to Polska właśnie”), w Republice Czeskiej (m.in. w Pradze, Brnie, Opawie), na Słowacji.

w pamiętną noc z 20 na 21 grudnia 2007 roku. W jej wnętrzu ówcześni władarze obu granicznych miast: Bogdan Ficek i Vit Slovaček podpisali Porozumienie o wzajemnej współpracy Straży Miejskiej Cieszyna i Policji Miejskiej Czeskiego Cieszyna. Następnie wspólnie, „w towarzystwie” tramwaju, otoczeni przez tłum mieszkańców obu Cieszynów, przecięli piłą drewniany szlaban. Tym samym cieszyński tramwaj (uściślając: jego makietą) stał się świadkiem najdonioślejszego po 1920 roku wydarzenia – stworzenia wspólnej transgranicznej przestrzeni spotkania społeczności zamieszkujących prawy i lewy brzeg Olzy.

Po wejściu w życie układu z Schengen cieszyński tramwaj urosł zatem do rangi symbolu łączącego obie części miasta. Rok później Marian Dembiniok (wieloletni dyrektor Muzeum Śląska Cieszyńskiego) stwierdził, że „jego wspomnienie przypomina o wspólnej historii i wyznacza standardy na przyszłość” (Dembiniok Marian 2008a: 3). Co zatem przyniosła owa, widziana z perspektywy 2008 roku, przyszłość w kwestii upamiętniania tramwaju? Na przestrzeni dwu dekad zaowocowała wieloma cennymi i różnorodnymi inicjatywami, które w porządku chronologicznym w dalszej części niniejszego artykułu zostaną przywołane, zasygnalizowane.

Niemalże tożsame czasowo z powstaniem spektaklu *Těšínské nebo Cieszyńskie nebe* było założenie strony internetowej: „Tramwaje w Cieszynie 1911–1921”. <http://tramwaje.muzeumcieszyn.pl>. Serwis, którego autorem jest Maciej Dembiniok, powstał w 2004 roku we współpracy z Muzeum Śląska Cieszyńskiego w Cieszynie. „Opisuje – jak czytamy – historię cieszyńskiej linii tramwajowej, wykorzystywany sprzęt oraz to, co ostało się do dzisiejszych czasów. W galerii zamieszczono unikatowe zdjęcia oraz cieszyńskie pocztówki”. Serwis jest cały czas aktualizowany, wzbogacany o nowe treści i materiały wizualne. Stanowi cenne kompendium wiedzy o tramwaju i linii tramwajowej.

Pierwszą inicjatywą w obszarze upamiętniania tramwaju, podjętą po 2007 roku, było uroczyste, towarzyszące 100-leciu Energetyki Cieszyńskiej, odsłonięcie na budynku dawnej zajezdni tablicy (według projektu Marcina Żerańskiego) przypominającej o pierwotnym przeznaczeniu obiektu i funkcjonowaniu linii tramwajowej, która „łączyła historyczne centrum miasta z dworcem kolejowym po drugiej stronie rzeki Olzy”, a „podział Cieszyna i powstanie granicy państwowej zakończyło jej funkcjonowanie”. Odsłonięciu tablicy, mającemu miejsce 15 października 2010 roku, towarzyszyło sympozjum poświęcone historii cieszyńskich tramwajów.

W setną rocznicę uruchomienia linii tramwajowej – 12 lutego 2011 roku – odbył się, pod przewodnictwem Macieja Dembinioka, pierwszy transgraniczny polsko-czeski spacer śladami cieszyńskiego tramwaju. Spacer ten jest corocznie kontynuowany i ma stale wzrastające grono uczestników z obu stron Olzy. Inicjatorzy spaceru – Maciej Dembiniok i Marcin Żerański – są zarazem autorami przewodnika *Cieszyn i Czeski Cieszyn – śladem tramwaju* (2010, 2011), w którym w nieistniejącej linii tramwajowej uczyniono główny szlak, po którym czytelnik i turysta porusza się po obu Cieszynach.

26 maja 2013 roku odsłonięto na Rynku w Cieszynie krótki fragment odrestaurowanych oryginalnych szyn wraz z tablicą informującą o istnieniu w tym konkretnym miejscu przystanku tramwajowego. Wzdłuż szyn zainstalowano punkty świetlne, zapalane po zmroku (fragment autentycznej szyny tramwajowej eksponowany jest również w Muzeum Śląska Cieszyńskiego).

Jednym ze sposobów upamiętniania cieszyńskiego tramwaju jest czasopismo – „Tramwaj Cieszyński”, miesięcznik dla Śląska Cieszyńskiego, wydawany od stycznia 2017 roku. Wydawca, którym jest Fundacja Lokalsi, oraz redaktorzy periodyku anonsują pismo jako „społeczno-kulturalny miesięcznik z lekką nutą ideologiczną”²⁸. Ma ono wersje papierową, rozprowadzaną bezpłatnie (wybrane miejsca dystrybucji znajdują się na terenie całego powiatu cieszyńskiego), oraz internetową. Każdorazowo na okładce numeru umieszczane są reprodukcje pocztówek z okresu funkcjonowania cieszyńskiej linii tramwajowej. „Tramwajowe” jest także przyjęte nazewnictwo²⁹. Wśród działów konstituujących miesięcznik wyróżniają się nazewnictwo „przystanki” tematyczne: Wyższa Brama, Górny Rynek, Mijanka na Rynku, Stary Targ, Most Przyjaźni, Przystanek na żądanie. Pod tym słownictwem, odwołującym się do historycznej trasy tramwajowej, znajdują się teksty podejmujące tematy, na które redakcja chce zwrócić szczególną uwagę: „sprawy ważne, ogólnoludzkie, społeczne, gospodarcze, istotne dla codziennego działania jak przyszłości kraju”³⁰.

Przez Fundację Lokalsi „napędzany” jest także od 2018 roku „Tramwaj Cafe” przy ul. Menniczej – nader oryginalna „przyredakcyjna” kawiarnia, w której można nabyć aktualne i archiwalne numery „Tramwaju Cieszyńskiego”. „Tramwaj Cafe” to dwa wagony, gdzie pierwszy stylizowany jest na historyczny tramwaj cieszyński³¹ – „można [tam – M.P.] poczuć klimat sprzed ponad 100 lat, usiąść na drewnianych ławkach, wyjrzeć przez okna na miasto Cieszyn z początku ubiegłego stulecia”³². Drugi wagon, restauracyjno-cesarski, oprócz zwyczajowego kawiarnianego przeznaczenia pełni także funkcję miejsca wystaw, kameralnych imprez kulturalnych,

²⁸ Zob. <https://www.facebook.com.tramwajcieszynski> [odczyt: 6.08.2024].

²⁹ Zespół redakcyjny to w przyjętej nomenklaturze „załoga tramwaju”, redaktor naczelna jest „motorniczym”, członkowie zespołu są „konduktorami”, współpracownicy – „pasażerami”.

³⁰ Zob. Tramwaj Cieszyński. Miesięcznik dla Śląska Cieszyńskiego, <https://www.tramwajcieszynski.pl> [odczyt: 6.08.2024].

³¹ O tym, że kawiarnia w klimacie starego tramwaju odpowiada nie tylko mieszkańcom, lecz także turystom odwiedzającym Cieszyn i Czeski Cieszyn, zaświadczały wyniki badania oczekiwań i preferencji turystów, przeprowadzone na potrzeby projektu „Analiza możliwości przywrócenia tramwaju jako atrakcji turystycznej Cieszyna i Czeskiego Cieszyna”. Za tą formą „usług uzupełniających atrakcje związane z tramwajem” opowiedziało się 76% procent respondentów z Czech i 73,64 % z Polski. Jest to oferta najwyższej oceniona spośród wszystkich zaproponowanych. Zob. „Analiza możliwości przywrócenia tramwaju jako atrakcji turystycznej Cieszyna i Czeskiego Cieszyna”. Raport końcowy – prezentacja, https://www.archiwum.cieszyn.pl/files/Cieszyn_prezentacja_PL.pdf, s. 18 [odczyt: 1.03.2024].

³² „Tramwaj Cafe”, <https://tramwajcafe.pl> [odczyt: 6.08.2024].

organizowanych podczas Międzynarodowego Festiwalu Teatralnego „Bez Granic”, spotkań literackich³³. A przystanki to niebanalne smaki ciast, deserów i przekąsek.

31 sierpnia 2019 roku na elewacji budynku kawiarni pojawił się tramwaj cieszyński w formie video mappingu. Przestrzenna projekcja multimedialna, umożliwiająca wirtualną podróż do dekady, w której jeździł tramwaj cieszyński, stanowiła część większego projektu pn. „Tramwaj Cieszyński wrócił! Těšínská tramvaj se vrátila!”. Partnerem wiodącym projektu było Stowarzyszenie Člověk na hranici / Człowiek na granicy³⁴. W niestandardowe przywracanie tramwaju zaangażowała się także Fundacja Lokalsi. Projekt został dofinansowany przez Unię Europejską ze środków Funduszu Mikroprojektów Euroregionu Śląsk Cieszyński w ramach Programu Interreg V-A Republika Czeska – Rzeczpospolita Polska 2014–2020. W ramach projektu zorganizowano także dwujęzyczną wystawę (planszową), umieszczoną w miejscach, w których kiedyś zlokalizowane były przystanki tramwajowe. Plansze, wraz z zapisem z projekcji, opublikowane zostały na stronie internetowej Stowarzyszenia: <https://www.cloveknahranici.eu>, gdzie stworzona została stała wirtualna galeria poświęcona cieszyńskiemu tramwajowi³⁵.

W dobie pandemii, gdy wszelkie transgraniczne aktywności były znacznie utrudnione, pojawiła się, w grudniu 2020 roku, nowa inicjatywa w obszarze upamiętniania cieszyńskiego tramwaju – stał się on motywem rodzinnej gry planszowej *Tramvaj 1910*³⁶. Jej autorem jest Czech Milan Bláha, a wyprodukowała ją mała czeska manufaktura NeNo Games.

W maju 2022 roku ukończono imponujący swą wielkością i bogactwem szczegółów mural na ścianie szczytowej bloku na cieszyńskim osiedlu Podgórze II przy ul. Brożka 19. Wielka grafika przedstawia przejazd cieszyńskiego tramwaju ówczesną

³³ Spośród nich przywołania wymaga spotkanie z pisarką Agatą Romaniuk, autorką serii książek dla dzieci „Kocia Szajka”, gdzie akcja kolejnych tomów rozgrywa się w Cieszynie. W czwartej części serii, zatytułowanej *Kocia Szajka i duchy w teatrze*, „Tramwaj Cafe” stał się miejscem akcji ważnym w rozwiązaniu zagadki związanej z Teatrem im. Adama Mickiewicza. „Tramwaj Cafe” znalazł się także na otwartym w grudniu 2023 roku „Szlaku Kociej Szajki”. Książkę Romaniuk i towarzyszące jej przedsięwzięcia należy zatem postrzegać w kategorii promowania dziedzictwa cieszyńskiego tramwaju, i to wśród najmłodszych.

³⁴ Stowarzyszenie powstało w 1998 roku w Czeskim Cieszynie. Obszarami jego działania są: kultura i sztuka, podejmowana w tych obszarach transgraniczna czesko-polska współpraca oraz działania edukacyjne i społeczne. Dyrektorem wykonawczym stowarzyszenia jest Petra Slováček Rypienová. Projekt „Tramwaj Cieszyński wrócił!” koordynował Stefan Mańka.

³⁵ Zob. „Člověk na hranici”, <https://www.cloveknahranici.eu/tramvaj-cieszynski-tesinska-tramvaj/> [odczyt: 6.08.2024]. Planszowa wystawa „przystankowa” wyruszyła we wrześniu 2019 roku w swój „rajd tramwajowy” po Cieszynie i Czeskim Cieszynie oraz po innych miejscowościach Śląska Cieszyńskiego. Od grudnia 2023 roku można się z nią zapoznawać w przestrzeniach, usytuowanej w Czeskim Cieszynie przy granicznym moście Przyjaźni, czytelnicy i kawiarni Avion. Materiał z video mappingu udostępniany jest instytucjom miejskim i organizacjom pozarządowym.

³⁶ W grudniu 2021 roku pojawiła się jubileuszowa, poszerzona edycja planszówki (nowością są zasady gry w języku polskim).

ul. Arc. Stefanii. Oficjalny wernisaż muralu odbył się 3 czerwca 2022 roku. Co niezwykle cenne – o tym, że to właśnie cieszyński tramwaj pojawił się na elewacji budynku mieszkalnego, zadecydowali mieszkańcy w plebiscycie, w którym obok wizerunku tramwaju były do wyboru jeszcze dwa „cieszyńskie” tematy.

Projekt „Szlakiem Cieszyńskiego Tramwaju – rozwój transgranicznej turystyki”

Transgraniczny dialog samorządów Cieszyna i Czeskiego Cieszyna o możliwości przywrócenia połączenia tramwajowego, jako unikatowej atrakcji turystycznej łączącej śródmieście obu granicznych miast, zainicjowany został w latach 2017–2018. Wtedy to oba Cieszyny wspólnie realizowały projekt „Analiza możliwości przywrócenia tramwaju jako atrakcji turystycznej Cieszyna i Czeskiego Cieszyna” (Projekt 2017–2018), współfinansowany ze środków Europejskiego Funduszu Rozwoju Regionalnego – Programu Interreg V-A Česká Republika – Polska w ramach Funduszu Mikroprojektów Euroregionu Śląsk Cieszyński – Těšínské Slezsko i budżetu Państwa RP. Wyniki prac analitycznych, w tym uzyskanie ważnej informacji, że 82–88% respondentów uważa, że cieszyński tramwaj zasługuje na upamiętnienie³⁷, stały się punktem wyjścia do szerszej transgranicznej dyskusji. „W rezultacie – jak czytamy na stronie internetowej projektu – przyjęto rekomendowane w analizie rozwiązanie nr 1 tj. upamiętnienie tramwaju – utworzenie interaktywnego transgranicznego produktu turystycznego o atrakcyjnej narracji, z wykorzystaniem rozwiązań tradycyjnych i nowoczesnych technologii” (Projekt 2017–2018: 49)³⁸. Warianty nr 2 i nr 3, polegające na budowie linii tramwajowej (konwencjonalnej lub alternatywnej, bez sieci trakcyjnej), wprawdzie wykonalne, okazałyby się jednak zbyt kosztowne i powodujące różnego rodzaju ryzyka.

Dokument z kwietnia 2018 roku, opatrzony tym samym, co projekt tytułem (Projekt 2017–2018), stał się podstawą realizacji (1 lipca 2020 roku – 31 grudnia 2023 roku) wspólnego cieszyńsko-czeskocieszyńskiego projektu pn. „Szlakiem Cieszyńskiego Tramwaju – rozwój transgranicznej turystyki”. Jako cel projektu wskazano „stworzenie transgranicznego produktu turystycznego inspirowanego historią dawnego cieszyńskiego tramwaju; osiągnięcie wzrostu liczby odwiedzin

³⁷ Grupę badaną tworzyli turyści z Polski (mieszkańcy województwa śląskiego, z wykluczeniem mieszkańców Cieszyna, oraz województwa małopolskiego) i Czech (mieszkańcy kraju morawsko-śląskiego z wykluczeniem mieszkańców Czeskiego Cieszyna). Badanie wykazało że 75–79% respondentów nigdy nie słyszało o tramwajach w Cieszynie / Czeskim Cieszynie.

³⁸ O zespoleniu tradycji i nowoczesności zadecydowało zapewne przeprowadzone na potrzeby projektu badanie oczekiwań i preferencji turystów z Polski i Czech. „Wykazało ono ciekawą rozbieżność – po stronie polskiej większą popularnością cieszą się rozwiązania podkreślające autentyzm, będące możliwie wierną kopią czy nawiązaniem do dawnej rzeczywistości, podczas gdy respondenci czescy są nieco bardziej otwarci na niekonwencjonalne rozwiązania przestrzenne”, Raport 2018: 50.

turystycznych w Cieszynie i Czeskim Cieszynie i wzrostu zatrudnienia wynikającym z poprawy warunków rozwoju”. Uznano, że „wdrożenie projektu przyczyni się do zwiększenia atrakcyjności transgranicznej oferty turystycznej miast Cieszyn i Český Těšín, dzięki upamiętnieniu wspólnej, unikalnej na całym pograniczu atrakcji z początku XX w. – cieszyńskiego tramwaju” (Raport 2018: 60)³⁹.

Wśród działań, jakie w ramach projektu podjęto i zrealizowano, wymienić należy:

- a) odtworzenie historycznej linii tramwajowej od ul. Wyższa Brama w Cieszynie po dworzec kolejowy w Czeskim Cieszynie (umieszczenie w miejscach tych dwóch docelowych przystanków tablic pamiątkowych z informacją o linii);
- b) oznaczenie fragmentów cieszyńskiej trasy tramwaju pojedynczą szyną zatopioną w nawierzchni chodnika (ul. Głęboka, ul. Nádrážni) (il. 1); oznakowanie czeskokieszyńskiej trasy charakterystycznymi kostkami umieszczonymi w nawierzchni chodników;
- c) wyznaczenie 11 przystanków (ośmiu w Cieszynie, trzech w Czeskim Cieszynie) blisko ich pierwotnego usytuowania;
- d) wykonanie przystanków multimedialnych (oznaczenie słupkami oraz płytami mosiężnymi, zawierającymi fragment planu miasta), wyposażonych w kody QR umożliwiające dostęp do treści związanych z historią tramwaju i znajdującymi się w pobliżu atrakcjami turystycznymi, przede wszystkim okolicznymi zabytkami (il. 2–3);
- e) pamiątkową tablicę na Rynku w rejonie dawnej mijanki wagonów;
- f) ustawienie przed Muzeum Drukarstwa ławeczki, takiej jak w dawnym cieszyńskim tramwaju⁴⁰, oraz przed mostem Przyjaźni tablicy fotograficznej w kształcie tramwaju;
- g) wieczorne (w określone dni tygodnia) projekcje video mappingu na budynku ratusza w Cieszynie i na budynku czeskiej siedziby Euroregionu Śląsk Cieszyński, obrazujące historię tramwaju;
- h) utworzenie Transgranicznego Centrum Informacji Turystycznej (TCIT)⁴¹ przy granicznym moście Przyjaźni (ul. Zamkowa) z salą multimedialną służącą do prezentacji materiałów poświęconych historii cieszyńskiego tramwaju⁴² oraz z punktem widokowym (na zielonym dachu obiektu) na Olzę oraz oba nadbrzeża rzeki;

³⁹ Szlakiem Cieszyńskiego Tramwaju – rozwój transgranicznej turystyki, <https://www.cieszyn.pl/urząd-miejski/pages/projekty-ze-zrodel-zewnetrznych//projekty-unijne/open-air-museum-cieszyn-cesky-tesin/1019,szlakiem-cieszynskiego-tramwaju> [odczyt: 6.08.2024].

⁴⁰ Atrakcja ta stanowi przykład „wykorzystania rozwiązań tradycyjnych i nowoczesnych technologii” – ławeczka jest multimedialna, kiedy się na niej usiadzie, można usłyszeć tramwajowy dzwonek.

⁴¹ Centrum zostało postawione w miejscu dawnego budynku Straży Granicznej.

⁴² Tam też znajduje się urządzenie do tworzenia replik historycznych biletów tramwajowych.

- i) utworzenie strony internetowej „Szlak Cieszyńskiego Tramwaju”⁴³;
 - j) przygotowanie materiałów promujących szlak i ułatwiających poruszanie się po nim (mapy, ulotki, folder, przewodnik – do nabycia w TCIT)⁴⁴.
- Trasa oznakowana jest w językach: polskim, czeskim i angielskim.



Il. 1. Szyna tramwajowa (Cieszyn, ul. Głęboka). Fot. Miroslawa Pindór

⁴³ Zob. Trasa těšínské tramvaje. Szlak Cieszyńskiego Tramwaju, <https://szlakcieszynskiegotramwaju.treespot.pl/cs> [odczyt: 6.08.2024].

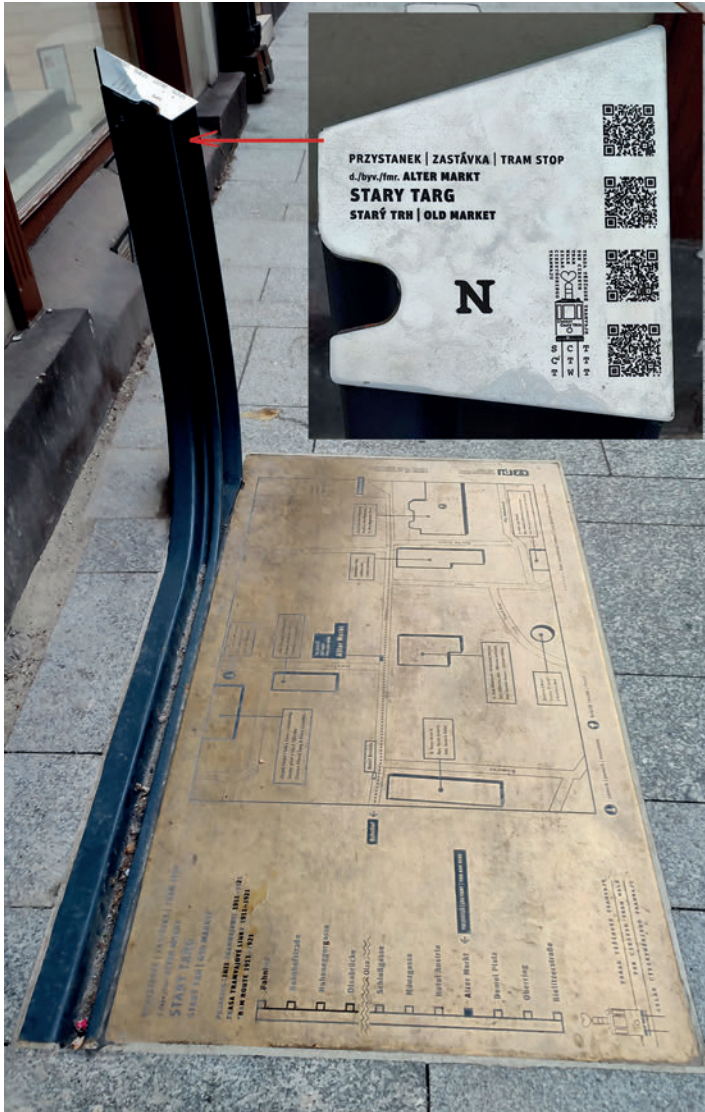
⁴⁴ Zob. Po stopách těšínské tramvaje – rozvoj přeshraniční turistiky / Szlakiem Cieszyńskiego Tramwaju – rozwój transgranicznej turystyki, <https://www.cieszyn.pl/urząd-miejski/pages/projekty-ze-zrodel-zewnetrznych//projekty-unijne/open-air-museum-cieszyn-cesky-tesin/1019,szlakiem-cieszynskiego-tramwaju> [odczyt: 6.08.2024].



Il. 2. Przystanek multimedialny (a). Fot. Mirosława Pindór

W pobliżu Transgranicznego Centrum Informacji Turystycznej umieszczona została największa atrakcja turystyczna na zrekonstruowanym historycznym szlaku tramwajowym – wierna replika cieszyńskiego Ringhoffera⁴⁵ (il. 4–7). Wykonana

⁴⁵ Ustawiono ją w Cieszynie przy ul. Zamkowej 1 z dwóch powodów: po pierwsze tamtędy biegnie historyczna trasa linii tramwajowej, po drugie – ma tam miejsce naturalna koncentracja ruchu



II. 3. Przystanek multimedialny (b). Fot. Miroslawa Pindór

pieszego i turystycznego pomiędzy bliźniaczymi miastami. We wstępnej fazie powstawania projektu brano pod uwagę także inne miejsca ekspozycji, w tym w Czeskim Cieszynie. A nawet dwie repliki tramwaju – po jednej w każdym z miast.



Il. 4–5. Replika cieszyńskiego tramwaju.
Fot. Mirosława Pindór



Il. 6–7. Replika cieszyńskiego tramwaju. Fot. Miroslawa Pindór

została przez firmę POLMAT Artur Matkowski z Wrocławia na podstawie oryginalnej dokumentacji (planów i rysunków) cieszyńskiej linii tramwajowej, pozyskanej z Österreichisches Staatsarchiv (Austriackiego Archiwum Państwowego) w Wiedniu, zachowanych fotografii i pocztówek z wizerunkiem tramwaju, także informacji udzielonych przez Národní archiv z Pragi oraz budowniczych replik tramwajowych z Krnova i Ołomuńca. Kolory repliki ustalono na podstawie oryginalnych

lub zrekonstruowanych wagonów Ringhoffera, będących w posiadaniu Muzeum městské hradbné dopravy w Pradze (Karpińska 2023: 222). „Wszystkie elementy widoczne zostały wykonane przy zastosowaniu materiałów oryginału lub materiałów nieodbiegających wyglądem i innymi parametrami od oryginału (...). Zdobienia ścian wagonu zostały wykonane techniką ręcznego malowania. Elementy drewniane wykonane są z drewna mahoniowego i jesionowego” (ibidem: 224). Replika cieszyńskiego tramwaju jest zatem najwierniejszą kopią oryginalnego Ringhoffera z 1910 roku⁴⁶. Jest to tzw. zimna replika (nie jest wyposażona w elementy jezdne).

Do Cieszyna replika tramwaju przybyła 28 września 2023 roku. Do zwiedzania udostępniona została 18 grudnia (data nieprzypadkowa, nawiązująca do wydarzenia sprzed 112 lat) wraz z oficjalnym otwarciem trasy tramwajowej. Trasę tę zainaugurowano bardzo uroczystie (ze zwyczajowym przecięciem wstęg) wspólnym spacerem mieszkańców dwumiasta i samorządowców znacznym fragmentem historycznej trasy tramwajowej – od dworca głównego w Czeskim Cieszynie do Rynku w Cieszynie, gdzie na budynku ratusza odbyła się pierwsza projekcja video mappingu. Jednakże to prezentacja licznie zgromadzonym repliki tramwaju była kulminacyjnym punktem całego wydarzenia, swoistego miejskiego performansu⁴⁷.

Tramwaj można zwiedzać, zasiąść na ławce i obejrzeć 11-minutową (tyle i trwał przejazd historycznego tramwaju) multimedialną prezentację, przedstawiającą treści związane z tramwajem, z trasą, którą się poruszał, i interesującymi miejscami wokół każdego z przystanków. „W istocie jednak będzie się poruszał w naszej wyobraźni, a właściwie poruszał wyobraźnię, spajając w całość rewitalizowany i funkcjonalnie zupełnie nowy obszar Cieszyna i Czeskiego Cieszyna” – stwierdza Stanisław Kawecki (koordynator projektu, sekretarz miasta Cieszyna) (2020: 6).

W rezultacie podróż szlakiem cieszyńskiego tramwaju staje się spójną i nader atrakcyjną formą opowieści o przeszłości Cieszyna, niestandardową narracją historyczną, gdzie „na każdym przystanku można odkrywać kolejny element układanki, który składa się na dawny Cieszyn” (Morys-Twarowski 2023b: 2). Projekt zakłada nie tylko podróż w czasie, lecz także podróż rzeczywistością. „Podstawą myślenia o naszym mieście jest ruch – stwierdza Maciej Dembiniok – a dosłownie przemieszczanie się przez mosty (...). To nie tramwaj jest przedmiotem naszego myślenia i działania, ale perspektywa przestrzeni miasta widziana z tramwaju”. Co sprawia, że „tramwaj nie jest symbolem jednoczenia się miast, ale metaforą rdzenną jednego miasta, jakim było przed 1920 rokiem” (Dembiniok 2020: 5).

W ramy projektu wpisana jest akcja promocyjna pn. „Kulinarny szlak cieszyńskiego tramwaju”. W tworzeniu szlaku uczestniczyli, z inspiracji władz samorządowych,

⁴⁶ Pewne zmiany w odniesieniu do oryginału (np. dodatkowe zabezpieczenie dachu) wynikają z obecnie obowiązujących przepisów. Na ten temat: Karpińska 2023: 224.

⁴⁷ Szerzej na ten temat: *Návrat těšinské tramvaje. Powrót cieszyńskiego tramwaju*, <https://www.tesin.cz/navrat-tesinske-tramvaje/d-15615/p1=11292> [odczyt: 6.08.2024].

przedsiębiorcy gastronomiccy prowadzący swą działalność w Cieszynie i Czeskim Cieszynie. W efekcie powstało 18 (w tym 12 w Cieszynie) przystanków kulinarnych, czyli punktów gastronomicznych, lokali, kawiarni serwujących w ramach menu specjalia (dania obiadowe, przekąski, desery, ciastka, napoje), nazewniczo inspirowanych dziejami cieszyńskiego tramwaju i całej trasy tramwajowej⁴⁸.

Projekt „Szlakiem Cieszyńskiego Tramwaju – rozwój transgranicznej turystyki”, dofinansowany przez Unię Europejską ze środków Europejskiego Funduszu Rozwoju Regionalnego w ramach Programu Interreg V-A Republika Czeska – Polska „Przekraczamy Granice 2014–2020”, zamyka wspólnototwórcze aktywności transgraniczne podejmowane przez Cieszyn i Czeski Cieszyn po wejściu w strefę Schengen w obszarze inwestycji służących reintegracji naznaczonego podziałem miasta⁴⁹. Dopełnia cieszyńską narrację historyczną. Koresponduje przede wszystkim z realizowanym w latach 2017–2019 projektem „Open Air Museum. Cieszyn. Český Těšín”, w ramach którego powstało pierwsze transgraniczne muzeum na wolnym powietrzu, usytuowane na obu zrewitalizowanych nabrzeżach granicznej rzeki Olzy. Także i ta muzealna performatywna ekspozycja, oparta na zastanym dziedzictwie kulturowo-przyrodniczym, stara się w niestandardowy sposób przybliżyć zwiedzającym historię dwumiasta, będąc jednocześnie atrakcyjną przestrzenią publiczną, usytuowaną w bliskim sąsiedztwie Transgranicznego Centrum Informacji Turystycznej (Pindór 2022).

Projekt „Szlakiem Cieszyńskiego Tramwaju” jest zarazem największym projektem inwestycyjnym w powojennej historii miasta, zespolony został bowiem z zakrojoną na szeroką skalę rewitalizacją, modernizacją przestrzeni śródmieścia Cieszyna⁵⁰, a także głównej arterii Czeskiego Cieszyna. W tym sensie wydaje się, jeżeli chodzi o kreowanie miejskiej przestrzeni, projektem totalnym.

⁴⁸ Podążający transgranicznym kulinarnym szlakiem tramwaju mogą m.in. degustować „Szynę z Cieszyna”, „Kanapkę motorniczego”, „Tramwajowy rozkład jazdy”, zjeść „Sałatkę na postoju”, delektować się „WZ w tramwaju” i „Torcikiem Franciszek” (ku czci przemysłowca Františka Ringhoffera), zapoznać się ze słodkim „Zestawem konduktorki Anny” (zdjęcie konduktorki Anny Raszki w ubiorze służbowym: Dembiniok Marian 2008b: 143), w czytelnicy i kawiarni Avion wypić kawę „most na Olzie”, a w „Tramwaj Café”, wśród rozlicznych kaw tramwajem inspirowanych, kawę „Franciszek Józef”. Zob: Kulinarny szlak cieszyńskiego tramwaju, <https://www.cieszyn.pl/urzed-miejski/pages/projekty-ze-zrodel-zewntrznich/projekty-unijne/szlakiem-cieszynskiego-tramwaju/1856,kulinarny-szlak-cieszynskiego-tramwaju> [odczyt: 6.08.2024]. Trasę kulinarnego szlaku uwzględniają także wszelkie materiały promujące projekt „Szlakiem Cieszyńskiego Tramwaju – rozwój transgranicznej turystyki” oraz lokalna prasa samorządowa („Wiadomości Ratuszowe”).

⁴⁹ Na temat podejmowanych przez Cieszyn i Czeski Cieszyn transgranicznych projektów zob. Karpińska b.d.

⁵⁰ W ramach projektu przeprowadzono gruntowny remont Rynku, ulic Głębokiej i Zamkowej.

Podsumowanie

Dzieje cieszyńskiego tramwaju, *de facto* epizodyczne, bo dekadę tylko trwające, i proces jego upamiętniania, przywracania, obejmujący dwie dekady (z interesującą perspektywą na przyszłość), uzależnione były od wydarzeń polityczno-społecznych o randze międzynarodowej: decyzji Rady Ambasadorów z lipca 1920 roku o podziale Cieszyna, wejścia Polski i Czech z dniem 1 maja 2004 roku w struktury Unii Europejskiej, 21 grudnia 2007 roku – w strefę Schengen. O ile pierwszy z przywołanych faktów politycznych bezpośrednio przyczynił się do likwidacji cieszyńskiej linii tramwajowej, o tyle dwa ostatnie przyniosły wymierne korzyści dla realizacji wielu cennych i różnorodnych inicjatyw, transgranicznych projektów, podejmowanych w kwestii przywracania pamięci tramwaju, postrzeganego jako wspólne dziedzictwo kulturowe Cieszyna i Czeskiego Cieszyna, wokół którego można pisać historię obu miast.

Tak jak przed 113 laty cieszyński tramwaj był przykładem innowacyjności i mobilności, tak i wiele współczesnych aktywności, z ustanawianiem pamięci o tramwaju związanych, cechuje odwołanie się do nowych technologii, a nowoczesny performans jest stałym elementem tramwajowego szlaku. Aktywności te skłaniają (skłaniały) do transgranicznej mobilności.

Co cenne, w upamiętnianie tramwaju angażuje się coraz więcej osób z obu stron Olzy, poczynawszy od kolekcjonerów, pasjonatów (to im *de facto* przypada rola pomysłodawców, inspiratorów różnych przedsięwzięć, w tym wydawniczych), poprzez instytucje kultury, stowarzyszenia, fundacje, po miejskie samorządy⁵¹.

Na przestrzeni lat zmieniała się symbolika cieszyńskiego tramwaju – od znamionującego przedsięwzięcia i projekty z lat 2004–2022 symbolu jednoczenia się Cieszyna i Czeskiego Cieszyna oraz integracji zamieszkujących je społeczeństw po – wpisującą się w projekt „Szlakiem Cieszyńskiego Tramwaju – rozwój transgranicznej turystyki” – „metaforę rdzenną jednego miasta, jakim było przed 1920 rokiem”, gdzie „najważniejsze nie jest dosłowne odtworzenie jeżdżącego pojazdu czy torów, ale nadanie przestrzeni publicznej nowej perspektywy patrzenia na samych siebie i siebie wzajemnie” (Dembiniok 2020: 5). „Chodzi przede wszystkim o rozbudzenie wyobraźni, odnalezienie punktów stycznych z przeszłością, teraźniejszością i przyszłością. Dać się zaprosić do prowadzenia, do myślenia i działania” (Kawecki 2020: 5). A zapraszani są zarówno Polacy, Czesi, jak i przedstawiciele innych narodowości Cieszyn i Czeski Cieszyn zamieszkujący oraz przybywający jako turyści. Na historycznym szlaku tramwajowym, zwłaszcza przy replice Ringhoffera, wszyscy

⁵¹ Ta wielość zaangażowanych podmiotów potwierdza – niejako w sposób modelowy – konstatację K. Kowalskiego (2013: 135), iż „przeszłością zajmują się naukowcy, amatorzy, entuzjaści, biznesmeni, administratorzy i (...) politycy wszystkich szczebli, od lokalnego, poprzez regionalny, narodowy, aż po ponadnarodowy”.

spotykają się niczym w „naczyniu połączonym”. Pamięć tramwaju tworzy bowiem płaszczyznę wartości wspólnych, przestrzeń dialogu. Ma wymiar międzykulturowy. Zakotwicza w określonych przestrzeniach miejskich i przestrzeniach historycznych. Wyznaczoną współcześnie, na bazie dawniej istniejącej, trasę tramwajową od dworca „pod słońce”, wraz z innymi obiektami cieszyński tramwaj upamiętniającymi, należy zgodnie z intencją pomysłodawców i realizatorów powoli rozczytywać. Tutaj preferowanym rodzajem poruszania się jest powrót do kultury niespiesznej przechadzki, „przystankowego” zatrzymania się. Zachęta do takiego, obliczonego na kilka dni, sposobu zwiedzania miasta historycznego, zwiedzania *de facto* totalnego, znajduje się w wyraźnej opozycji do zauważalnej przy kreowaniu produktu turystycznego tendencji spełniania oczekiwań większości przyjezdnych (zazwyczaj jednodniowych). „Turyści z reguły poszukują prostoty, stereotypu. Tak więc bogata i skomplikowana przeszłość nie tylko nie może, ale wręcz musi być zredukowana do łatwo rozpoznawalnego przez turystę zbioru cech charakterystycznych. Szersze spojrzenie nie jest pożądane, gdyż odwiedzający ma ograniczoną wiedzę na tematy lokalne, mało czasu i oczekuje, że dostarczy mu się ograniczonego zestawu wcześniej zaplanowanych doświadczeń” (Murzyn 2002: 79). Sposób zagospodarowania dziedzictwa kulturowego, jakim jest cieszyński tramwaj, stanowi niewątpliwie przykład „szerszego spojrzenia”, ukierunkowanego na bardziej wymagającego turystę, skłonного zatrzymać się w mieście/miastach na dłuższy pobyt bądź zdecydowanego na kilkukrotne odwiedziny (co jednocześnie generuje wydłużenie sezonu turystycznego). Wartość edukacyjna – w obszarach edukacji historycznej, regionalnej, międzykulturowej – i wartość turystyczna – w zakresie turystyki historycznej, kulturowej, rekreacyjnej – polsko-czeskiego szlaku cieszyńskiego tramwaju są bowiem bezsporne i nie powinny budzić wątpliwości. W grupie przedsięwzięć dotyczących dziedzictwa – definiowanego jako „przeszłość z misją dotyczącą teraźniejszości i przyszłości” (Kowalski 2013: 172), a także postrzeganego jako produkt turystyczny, a tym samym czynnik rozwoju gospodarczego miast historycznych – unikatowy szlak cieszyńskiego tramwaju, będący efektem transgranicznej pracy dwóch partnerskich samorządów, niewątpliwie przynależy do takich, „w których przeważa komponent historyczny i edukacyjny”⁵². Jednocześnie przynależy do szlaków przyjaznych i atrakcyjnych, zarówno dla przyjezdnych, jak i dla mieszkańców, co nie zawsze jest w miastach historycznych, ukierunkowanych w dużej mierze na turystę, oczywiste.

⁵² Zgodnie z klasyfikacją Krzysztofa Kowalewskiego (2013: 171).

Bibliografia

- Bryl-Sikorska Małgorzata (2022). O tragedii, która zmienia kurs życia. Rozmowa z Renatą Putzlacher i Radovanem Lipusem. Rozmawiała Małgorzata Bryl-Sikorska. *Dziennik Teatralny*, 5 października, <http://www.dziennikteatralny.pl/artykuly/o-tragedii-ktora-zmienia-kurs-zycia.html> [odczyt: 6.08.2024].
- Dembiniok Maciej (2008). Cieszyńskie tramwaje. W: Marian Dembiniok et al. (red.), *Tramwaji po Těšíně. Tramwajem po Cieszynie*. Český Těšín: Regionální Vydavatelství Regio, 13–18.
- Dembiniok Maciej (2020). Pierwszy przejazd tramwajem (rozmowa z Maciejem Dembiniokiem). *Wiadomości Ratuszowe*, 17, 3, 5.
- Dembiniok Maciej (2021). 110 lat temu tramwajem w obie strony. *Wiadomości Ratuszowe*, 3, 1, 3, 5.
- Dembiniok Marian (2008a). Wstęp. W: Marian Dembiniok et al. (red.), *Tramwaji po Těšíně. Tramwajem po Cieszynie*. Český Těšín: Regionální Vydavatelství Regio, 3.
- Dembiniok Marian (red.) (2008b). *Tramwaji po Těšíně. Tramwajem po Cieszynie*. Český Těšín: Regionální Vydavatelství Regio.
- Karpińska Renata (2023). Jak powstała replika cieszyńskiego tramwaju. W: Renata Karpińska, Alicja Loseová, Barbara Lisztwanová (red.), *Szlakiem cieszyńskiego tramwaju*. Cieszyn: Urząd Miejski, 222–224.
- (kor) (2011). Ponad Olzą śladami cieszyńskiego tramwaju. *Głos Ludu. Gazeta Polaków w Republice Czeskiej*, 19, 1–2.
- Kowalski Krzysztof (2013). *O istocie dziedzictwa europejskiego. Rozważania*. Kraków: Międzynarodowe Centrum Kultury (seria: Heritologia, 3).
- Król Stefan (2023). Zaginiony ślad. W: Renata Karpińska, Alicja Loseová, Barbara Lisztwanová (red.), *Szlakiem cieszyńskiego tramwaju*. Cieszyn: Urząd Miejski, 214–220.
- Morys-Twarowski Michael (2023a). Cieszyn roku 1911 i Cieszyn po roku 1911. W: Renata Karpińska, Alicja Loseová, Barbara Lisztwanová (red.), *Szlakiem cieszyńskiego tramwaju*. Cieszyn: Urząd Miejski, 1–10.
- Morys-Twarowski Michael (2023b). Szlakiem cieszyńskiego tramwaju. W: Renata Karpińska, Alicja Loseová, Barbara Lisztwanová (red.), *Szlakiem cieszyńskiego tramwaju*. Cieszyn: Urząd Miejski, 4–202.
- Murzyn Monika (2002). Dziedzictwo kulturowe a rozwój miasta. *Zeszyty Naukowe Akademii Ekonomicznej w Krakowie*, 587, 65–80.
- Nohavica Jaromír, Kočko Tomáš, Putzlacher Renata, Lipus Radovan (2004). *Těšínské nebo Cieszyńskie nebe. Písně z divadelního představení zpívají herci Těšínského divadla*. Brno: Indies Records.
- Pindór Mirosława (2015). Przestrzeń współbycia. „Těšínské nebo / Cieszyńskie nebe” Těšínského divadla w Českém Těšíně. *Edukacja Międzykulturowa*, 4, 285–301.
- Pindór Mirosława (2022). Open Air Museum. Cieszyn. Český Těšín – muzeum dwóch brzegów. W: Ewa Bał, Dorota Fox, Ewa Wąchocka (red.), *Na styku. Performanse naturo-kulturowe w strefach kontaktu i konfliktu*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego (seria: Nowe Perspektywy. Performatyka), 59–78.

- Protokół obrad jury Międzynarodowego Festiwalu Teatrów Moraw i Śląska z 13 listopada 2004 roku, zdeponowany w archiwum Těšínského divadla w Czeskim Cieszynie.
- Putzlacher Renata (red.) (2004). *Program do przedstawienia „Těšínské niebo / Cieszyńskie nebe”*. Český Těšín: Těšínské divadlo.
- Raport (2018). Analiza możliwości przywrócenia tramwaju jako atrakcji turystycznej Cieszyna i Czeskiego Cieszyna. Raport końcowy – prezentacja, https://www.archiwum.cieszyn.pl/files/Cieszyn_prezentacja_PL.pdf [odczyt: 6.08.2024].
- Smolorz Dawid (2019). Śląsk Cieszyński. Teschener Schlesien. Těšínsko. W: Łukasz Galusek, Dariusz Gierczak (red. nauk.), Anastazja Oleśkiewicz, Jan Pešek, Wiebke Rohrer (red.), *Górny Śląsk z powietrza. Dzisiaj. Oberschlesien aus der Luft. Heute. Horní Slezsko ze vzduchu. Dnes*. Katowice–Marburg: Muzeum Śląskie, Herder-Institut für historische Ostmitteleuropaforschung – Institut der Leibniz-Gemeinschaft, 66–95.
- Wawreczka Henryk, Spyra Janusz, Makowski Mariusz (1999). *Těšín. Český Těšín na starých pohlednicích a fotografiích. Cieszyn. Czeski Cieszyn na starych widokówkach i fotografiach*. Třinec Niebory: Wart – Henryk Wawreczka.
- Żerański Marcin (2010). *Cieszyn i Czeski Cieszyn. Śladem tramwaju. Przewodnik turystyczny*. Cieszyn: Pracownia na Pastwiskach. (2011). Wyd. drugie popr.

Strony internetowe

[odczyt: 6.08.2024]

- „Člověk na hranici”, <https://www.cloveknahranici.eu>.
- Dembiniok Maciej (2003–2024). Tramwaje w Cieszynie 1911–1921, <http://tramwaje.muzeum-cieszyn.pl>.
- Karpińska Renata (b.d). Wspólne projekty, <https://www.openairmuseum.info/pl/dzialy/Olza-laczy/Wspolne-projekty>.
- Kulinaryny szlak cieszyńskiego tramwaju, <https://www.cieszyn.pl/urząd-miejski/pages/projekty-ze-zrodel-zewnetrznych/projekty-unijne/szlakiem-cieszynskiego-tramwaju/1856,kulinaryny-szlak-cieszynskiego-tramwaju>].
- Návrat těšínské tramwaje. Powrót cieszyńskiego tramwaju, <https://www.tesin.cz/navrat-tesinske-tramvaje/d-15615/p1=11292>.
- Po stopách těšínské tramwaje – rozvoj přehraniční turistiky / Szlakiem Cieszyńskiego Tramwaju – rozwój transgranicznej turystyki, <https://www.cieszyn.pl/urząd-miejski/pages/projekty-ze-zrodel-zewnetrznych/projekty-unijne/open-air-museum-cieszyn-cesky-tesin/1019,szlakiem-cieszynskiego-tramwaju>.
- Projekt (2017–2018). „Analiza możliwości przywrócenia tramwaju jako atrakcji turystycznej Cieszyna i Czeskiego Cieszyna”, <https://www.cieszyn.pl/strefa-mieszkanca/pages/projekty-unijne/554,projekt-analiza-mozliwosci-przywrocenia-tramwaju>.
- „Tramwaj Café”, <https://tramwajcafe.pl>.

„Tramwaj Cieszyński”. Miesięcznik dla Śląska Cieszyńskiego, strona internetowa, dostęp online:
<https://www.tramwajcieszynski.pl>.

Trasa těšínské tramvaje. Szlak Cieszyńskiego Tramwaju, <https://szlakcieszynskiegotramwaju.treespot.pl/cs>.

Śladami Cieszyńskiego Tramwaju – rozwój turystyki transgranicznej, <https://www.tesin.cz/po-stopach-tesinske-tramvaje-rozvoj-preshranicni-turistiky/ds-1574/p1=11292>.

Nagroda? Kulturowo-zarządcze dylematy zapisane w polskiej literaturze dokumentu osobistego XX wieku

Dorota Sieron  <https://orcid.org/0000-0002-0707-7532>

Uniwersytet Śląski
e-mail: dorota.sieron@us.edu.pl

ORYGINALNY ARTYKUŁ NAUKOWY

Źródła finansowania publikacji / Funding acknowledgements: brak źródeł

Polityka open access / OA policy: CC BY 4.0

Informacja o konflikcie interesów / Conflict of interest: brak konfliktu interesów

Sugerowane cytowanie artykułu: Sieron Dorota (2024). Nagroda? Kulturowo-zarządcze dylematy zapisane w polskiej literaturze dokumentu osobistego XX wieku. *Zarządzenie w Kulturze*, 25(1–2), 311–321.

Abstract

Prize? Cultural and Managerial Dilemmas in the Polish the 20th Century Literature of Personal Document

This article analyses the socio-emotional context of the award as a tool for motivating the individual, which at the same time influences the environmental relations. The author made a historical reconstruction based on an analysis of personal documentary literature by referring to Jarosław Iwaszkiewicz's jubilee award, and the Nobel Prize in Literature awarded to three Polish writers: two women – Wisława Szymborska and Olga Tokarczuk – and one man: Czesław Miłosz. The author's findings and conclusions are related to the research hypotheses of Daniel H. Pinek.

Keywords: prize, Nobel Prize in Literature, Czesław Miłosz, Wisława Szymborska, Olga Tokarczuk, responsive and attentive leadership, motivation, responsive and mindfulness leadership

Z wdzięcznością dla Profesora Emila Orzechowskiego, który swoją postawą uczył nas, czym jest etos zarządczy w nauce i sztuce.

Spotkać na początku drogi naukowej osobowość takiego formatu jak prof. zw. dr hab. Emil Orzechowski to nagroda od losu, która nadaje poczucie kierunku kariery akademickiej. Otwartość i życzliwość, jakimi potrafił obdarzyć Pan Profesor magistrantkę, która z rękopisem pod pachą i zapalem puka do gabinetu, sprawiają, że uniwersytet, bez względu na dziejowe zakręty, pozostaje niekwestionowaną wartością instytucjonalną.

Dziękując Panu Profesorowi Emilowi Orzechowskiemu za doświadczenie zafufania jako konstytutywnej wartości naszego Uniwersytetu, chciałam podjąć próbę refleksji nad nagrodą.

Wybór tematu nie pozostaje bez związku z dylematami stojącymi zwłaszcza przed osobami pełniącymi funkcje zarządcze. Jako że nagroda jest narzędziem, z którym częstokroć nie radzimy sobie w sektorze kultury i nauki (nie tylko w sektorze publicznym), warto poddać je krytycznej refleksji. Odnosząc się do rekonstrukcji historycznej, możemy uświadomić sobie negatywne skutki czy wręcz środowiskową demoralizację, do jakich mogą doprowadzić niewłaściwe praktyki nagradzania.

W pierwszej części niniejszego artykułu skupię się na rekonstrukcji sytuacji, która miała miejsce w polskiej kulturze w roku 1964. Zostanie ona dokonana na podstawie literatury dokumentu osobistego tego czasu, zwłaszcza dzienników i listów. Rekonstrukcja posłuży oglądowi roli, jaką może odegrać nagroda¹ w środowisku intelektualistów, a także roli, jaką może ona odgrywać w politycznym sterowaniu środowiskowymi nastrojami. Perspektywa historyczna zostanie poddana refleksji, a w ostatnim fragmencie skonfrontowana z ustaleniami badawczymi Daniela H. Pincka dotyczącymi problematyki zarządczej. W części analitycznej będę się odnosić do czterech przykładów, które pozwolą na wieloaspektowy ogląd nagrody jako narzędzia motywacyjnego, wskazując zarazem na problematyczność sytuacji nagradzania. W tej części istotnym odniesieniem będzie ogląd Nagrody Nobla w dziedzinie literatury przyznanej trójce polskich literatów: dwóm kobietom – Wisławie Szymborskiej i Oldze Tokarczuk oraz jednemu mężczyźnie – Czesławowi Miłoszowi.

Lektura *Dzienników* Anny Kowalskiej (2008) pozwala wskazać, jakie uczucia towarzyszą wszelkim buntom i sprzeciwom; można tym samym śledzić, jak trudno jest wytrwać w tej roli. Ale też odsłaniają nam się charakter postępowania wobec buntowników i mechanizmy działań deprecjacyjnych (deprecjonowanie wartości znaczących dla danego środowiska) jako narzędzia stosowanego w systemach opresyjnych.

Pod datą 13 kwietnia [1964], opisując zdarzenia po upublicznieniu Listu 34, Kowalska podsumowuje: „Niespokojny tydzień. Rozmowa z premierem odbyła się ósmego”. Z jej opisu wiemy, że już przed wejściem zaproszonych na zebranie dokonała się zmiana na stanowisku kierownika Instytutu Badań Literackich, a samo spotkanie miało charakter reprimendy, jakiej udzielono zwołanym na urzędowe posiedzenie.

Cyrankiewicz powiedział, że wolałby nie rozmawiać z nami przez Wolną Europę, że list zawiera tylko dwa zdania, że jest powołanie się na Konstytucję Państwa Polskiego, a nie wedle

¹ Odniosę się tu do nagrody jubileuszowej dla Jarosława Iwaszkiewicza. 19 lutego 1964 roku w Belwederze Jarosław Iwaszkiewicz został odznaczony Orderem Budowniczych Polski Ludowej, do czego sposobnością stał się jubileusz pisarza: 70. urodziny i 50. rocznica pracy twórczej.

nomenklatury urzędowej PRL. Że w ogóle list ten jest pisany na świstku. Był czerwony, wzbudzony. Antoni Słonimski użył najlepszego papieru angielskiego, więc nie świstek – a pismo z trzydziestoma czterema podpisami świstkiem nie jest. Zapadło milczenie. Obecność czterech osób stenografujących: trzy kobiety, jeden mężczyzna – była pesząca (Kowalska 2008: 383).

To, co cechuje władze zwierzchnie w tym zapisie, to wyraźna postawa deprecjowania wartości aktu obywatelskiego nieposłuszeństwa. Kowalska, która zabrała głos jako pierwsza, uzasadniając, że jest jedyną kobietą, zwróciła od razu uwagę na manipulację spotkaniem, świadomie zaaranżowaną przez organizatorów, mówiąc wprost o swoich emocjach: „Czułabym się lepiej, gdyby tu na sali byli ci wszyscy, co podpisali list” (ibidem: 384). Po czym wyraziła słowa wskazujące, jak ważna jest intencja, z jaką gospodarz zaprasza na spotkanie: „Oczywiście Pan jest gospodarzem, panie premierze, ale zdaje mi się, że godziłoby się naśladować Sobór, który rozmawia z innowiercami” (ibidem). Tym samym pisarka wskazuje na oczekiwania sygnatariuszy listu, sugerując jako możliwe rozwiązanie dialog. W relacji Kowalskiej wyraźnie też wybrzmiewa ocena przygotowania się do obrony zaproszonych sygnatariuszy Listu 34. Kowalska podkreśla merytoryczne przygotowanie się do spotkania grona profesorskiego. „Pięknie niezwykle w obronie Słonimskiego mówił prof. Estreicher. (...) Prof. Szczepański dostarczył bogatego materiału dowodowego o szkodliwości cenzury i o ingerencji w prace naukowe. Prof. Lipiński mówił o koszmarze cenzury” (ibidem: 385). Całość relacji kończy Kowalska wypowiedzią Józefa Cyrankiewicza, który stara się rozbić grupę buntowników, grając na ludzkich emocjach. Przytacza jego słowa: „on widzi, w całej tej sprawie listu zazdrość Słonimskiego o jubileusz i order Iwaszkiewicza” (ibidem).

Ślady tego, jak zręczna była to manipulacja władzy, odnajdujemy w *Dzienniku* Zygmunta Mycielskiego (2001). Opisuje on uroczystość wręczenia nagrody jubileuszowej dla Jarosława Iwaszkiewicza, która odbyła się dwa miesiące wcześniej: „(...) nikogo znajomego, nikogo z kolegów Jarosława? Ani Dąbrowskiej, ani Parandowskich? Kowalska, Andrzejewski, Hertz, Jastrun, Ważyk, Kott, Sandauer, Adolf Rudnicki, Jasienica, Kisielewski, Słonimski – wszyscy nieobecni! Nie zaproszeni, chorzy, czy nie przyszli? Chyba to pierwsze. Ani Belweder, ani Jarosław woleli nie ryzykować...” (ibidem: 212). Sam Iwaszkiewicz w swoim dzienniku notuje pod datą 18 lutego 1964 roku: „Ciekaw jestem, czy ktokolwiek zdaje sobie choć w najmniejszym stopniu sprawę z tego, co ja czuję w taki wieczór jak dziś, zostawiony sam jeden z umierającą Helą [Iwaszkiewiczówną] w dużym i zimnym domu á la veille głupawych uroczystości, które nie mają nic wspólnego ze sprawami życia i śmierci” (Iwaszkiewicz 2011: 37). I kolejny wpis, z 11 kwietnia 1964 roku roku w Taorminie: „W lutym uroczystości «jubileuszowe», w gruncie rzeczy potwornie przykre. Zupełnie nieoczekiwane odznaczenie mnie orderem «Budowniczego Polski Ludowej». Przecież to jest właśnie to samo, chcenie mnie użyć do czegoś – do czego, jeszcze nie wiem?” (ibidem: 38).

Granie na emocjach, rozbudzenie poczucia wstydu służą określonym celom politycznym. Z tych opisów wyłania się dramat środowiskowego rozbicia i instrumentalizacji osiągniętych przez użycie prostych narzędzi motywacyjnych znanych również współcześnie z korporacyjnych praktyk zarządzania. Nagroda niewłaściwie wprowadzona w społeczną *praxis* staje się narzędziem uruchamiającym negatywne emocje: żal i frustrację (wynikające z faktu pominięcia) oraz wstyd i osamotnienie (wynikające z niewłaściwych ceremoniałów nagradzania). Mamy tu do czynienia z manipulacją jako zręczną sztuką używania narzędzi motywacyjnych takich jak kara i nagroda. To one posłużą władzy do osiągnięcia wyznaczonego celu – rozbicia środowiska ludzi kultury. Kara i nagroda w krótkiej perspektywie czasu okazują się skutecznymi narzędziami w polityce środowiskowych/wspólnotowych podziałów.

Nagroda sama w sobie jest narzędziem neutralnym. To styl i kultura zarządzania mogą sprawić, że stanie się ona istotnym elementem dającym satysfakcję z pracy lub też narzędziem wpływającym negatywnie na jednostkę i środowisko. Nagroda jest formą zobowiązania relacyjnego między z jakiegoś względu obdarowującym/obdarowującą oraz osobą ten dar przyjmującą. Nagroda zawsze jest próbą wyłonienia jednostki (zespołu) z większej grupy środowiskowej, stąd tak ważne jest, aby zarządzać ową potencjalnością z rozwagą: tak, aby nie dochodziło do środowiskowych podziałów, wykluczenia czy wręcz demoralizacji danego środowiska.

Zwłaszcza w polu twórczej aktywności można śledzić problematyczność nagrody jako narzędzia motywacji do pracy artystycznej. W polskiej kulturze dobrze znane są przypadki noblistów z dziedziny literatury, dla których uzyskanie najwyższego lauru stało się sytuacją problemową. Odnieśmy się do trzech ostatnich przypadków: Czesława Miłosza², Wisławy Szymborskiej³ i Olgi Tokarczuk⁴. Dla twórców nagroda to ważny moment w karierze, dający poczucie satysfakcji z bycia docenionym/docenioną (poprzez wybór jej/jego), a także otrzymania odpowiedniej gratyfikacji za pracę (np. finansowej). Ale to również sytuacja problematyczna. Czesław Miłosz stwierdza: „Staralem się najlepiej wybrnąć z trudnej sytuacji, w której znalazłem się po otrzymaniu Nobla” (za: Franaszek 2011: 702). A w rozmowie z Aleksandrem Fiutem wyznaje: „(...) bo po Noblu grozi mi, być może, pewne windowanie na piedestał zanadto wysoki, po to, żeby jednym kopnięciem trącić w limbus na dłuższy czas, jak zwykle bywa z twórcami” (Miłosz 2006: 16). Widzimy, że dla poety otrzymanie nagrody to rodzaj relacyjnego zobowiązania. Przyjmując nagrodę, twórca liczy się z tym, że wzrastają społeczne zarówno oczekiwania wobec jego twórczości,

² Czesław Miłosz otrzymał Nagrodę Nobla w dziedzinie literatury w 1980 roku.

³ Wisława Szymborska otrzymała Nagrodę Nobla w dziedzinie literatury w 1996 roku.

⁴ Olga Tokarczuk otrzymała Nagrodę Nobla w dziedzinie literatury w 2018 roku.

jak i wobec niego samego – jego zadeklarowanej postawy. W korespondencji odnajdujemy ślady, które wskazują, że dla Miłosza w nagrodach problematyczny był sam wymiar finansowej gratyfikacji. W liście do Giedroycia, odnosząc się do Nagrody Literackiej „Kultury” im. Zygmunta Hertza, którą otrzymał w grudniu 1979 roku za *Księgę Psalmów* wydaną w oficynie pallotynów, pisze: „(...) dowiedziałem się o nagrodzie dla mnie. Rzeczywiście jest to wzruszające. Tylko, że pieniądze mnie żenują i chciałbym waszej rady co do celu, na który najlepiej byłoby je dać” (Giedroyc, Miłosz 2012: 274).

Ta korespondencja poety z redaktorem pokazuje, że Giedroyc doskonale zdawał sobie sprawę, że nagroda, zwłaszcza prestiżowa – jak Nobel, może być narzędziem manipulacji w rękach władzy. Dlatego też uczciwie zwraca uwagę Miłoszowi, który po otrzymaniu nominacji udziela wywiadów w prasie. Szczerze pisze:

Przyznam się, że byłem dość zszokowany, gdy dowiedziałem się z „Humanité”, że dałeś wywiad do „Trybuny Ludu”. Ten numer do nas jeszcze nie dotarł, ale cała prasa krajowa, radio i telewizja o tym piszą i mówią. Nie sądzę, żeby to było szczęśliwe posunięcie, właśnie w okresie, kiedy środowiska literackie, naukowe i w ogóle intelektualne prowadzą zażartą walkę o osłabienie cenzury, zlikwidowanie różnych kondemnatek, czarnych list etc. Chciałbym Cię wyraźnie potraktować jako przykład liberalizmu i otwartości. Może byłoby lepiej zacząć, jeżeli chciałeś dać oświadczenie przed otrzymaniem nagrody, albo do „Tygodnika Powszechnego” czy choćby „Twórczości”, gdyż zaczynanie od prasy wychodzącej poza cenzurą nie byłoby taktycznie wskazane. Jeśli można Ci radzić, to unikałbym dawania wywiadów telefonicznych i dziennikarzom, których przedtem nie sprawdzisz, kim są i jakie pisma reprezentują (ibidem: 289–290).

Giedroyc nie skrywa zagrożeń instrumentalizacji, jaką posługuje się władza. Sam wskazuje precyzyjnie cel, jaki można osiągnąć dzięki uzyskaniu tak znaczącej nagrody. Definiuje go wprost: „Twoja nagroda mogłaby pewne rzeczy przyspieszyć, a mianowicie przyczynić się do przełamania bariery między literaturą emigracyjną a krajową i być wielką pomocą dla młodych, zbuntowanych pisarzy” (ibidem: 292). Nagroda zyskuje tu dodatkowy wymiar, staje się narzędziem, które służyć ma realizacji określonego celu. Być może ów aspekt społecznej odpowiedzialności to ten problematyczny ciężar nagrody, na który uskarżają się literaccy nobliści i noblistki. Biografki Wisławy Szymborskiej, Anna Bikont i Joanna Szczęsna, zwracają na to uwagę:

W latach dziewięćdziesiątych sypnął się na Szymborską deszcz nagród i zaszczytów: imienia Zygmunta Kallenbacha, Goethego, Herdera, doktorat *honoris causa*, i na kilka dni przed Noblem – Nagroda Pen Clubu za całokształt twórczości. Przed wyjazdem do Frankfurtu po odbiór Nagrody Goethego Szymborska skarżyła się, że żyje w okropnym stresie: „żądamy ode mnie wystąpienia w telewizji, czego do tej pory unikałam, wywiadów, których z zasady nie udzielam”. Cytowała Adolfa Rudnickiego: „Każdemu to, na czym mu mniej zależy” (Bikont, Szczęsna 2012: 285).

Nagroda steruje emocjami zarówno jednostkowymi, jak i społecznymi. Bywa, że skrajnymi. U nagrodzonych mogą się pojawić uczucia euforii i radości z faktu bycia wyróżnionym, a także niepokój czy nawet lęk (czy zdołam nadal tworzyć dzieła, które spełnią społeczne oczekiwania pokładane w nagrodzonym). Szymborska po otrzymaniu Nobla wyznała: „Żadne pieniądze nie zastąpią magicznej siły, udręki i rozkoszy pisania (...)” (ibidem: 299). W odczuciu społecznym mogą się uruchomić również skrajne afekty. Od radości i dumy z faktu, że czyjaś twórczość została doceniona, po zazdrość czy zawiść – dlaczego właśnie on/ona został/została nagrodzony/nagrodzona. Konstancy Jeleński w liście do Miłosza z 9 listopada 1980 roku wskazuje na ów aspekt pozytywnych uczuć, jakie ujawniają się po Noblu dla poety: „Nagroda (nie dla Nobla – nagrodą dla nas wszystkich) – jest Twoje wyjście na jawę w Polsce i fakt, że przymusowe moralnie zniesienie cenzury dotyczące Ciebie tak widocznie promieniuje we wszystkich dziedzinach” (Miłosz, Jeleński 2011: 238).

Nagroda bez wątpienia steruje społeczną uwagą, wydobywając i upubliczniając czyjś dorobek. Co z jednej strony daje poczucie satysfakcji, a z drugiej stawia w obliczu publicznej konfrontacji zarówno z sympatykami, jak i krytykami. Wokół nagrodzonej osoby roztacza się aura silnych społecznych emocji, bywa, że skrajnych: od zachwyty po zazdrość. Korespondencja odsłania nam ów dramat, jaki rozgrywa się w akcie nagradzania, ale możemy w niej śledzić, jaką pozytywną siłę oddziaływania ma nagroda w środowisku ludzi darzących się wzajemną życzliwością. Listy Wisławy Szymborskiej i Stanisława Barańczaka są tego świadectwem. W jednym z nich Szymborska pisze: „Kochany Stasiu! Dotarła do nas – już oficjalnie – wiadomość o Twojej nagrodzie (z Clare) sprawiedliwej Nagrodzie. Wobec tego raz jeszcze chcę wykrzyknąć jak bardzo się cieszę! Napisz słówko jak to się odbyło?” (Szymborska, Barańczak 2019: 213). Zaznacza się tu problematyczność nagrody związana z tym, czy została słusznie przyznana. Szymborska nazywa ją „sprawiedliwą”, podkreślając, że trafiła do właściwej osoby; nie skrywa swoich emocji, deklarując chęć wykrzyczenia swojej radości. W odpowiedzi Barańczaka na ten list możemy śledzić, jak ujawnia się wdzięczność jako wartość relacyjna. Słusznie przyznana nagroda ujawnia i wzmacnia pozytywne odczucia w gronie ludzi życzliwych. Poeta pisze: „Już ponad dwa tygodnie minęły od tej nowojorskiej imprezy, podczas której wręczono nam nagrody za tłumaczenie Ciebie (czyli nagrody właściwie należącej się Tobie, bo gdybyś nie napisała tych wszystkich wierszy, nie mielibyśmy okazji do ujawnienia swojego dwuosobowego translatorskiego geniuszu)” (ibidem: 214). Ta skłonność do wzajemnej radości uwidacznia się również w liście pisanym po Noblu dla Szymborskiej. 5 października 1996 roku Anna i Stanisław Barańczakowie piszą: „Wisławo nasza Najwspanialsza, hura, hura, hura i jeszcze raz hura od pary Twoich najgorętszych wielbicieli” (ibidem: 219). W listach noblistki z tego czasu widzimy, z jaką starannością odpowiada przyjaciółom, którzy mogą mieć poczucie

żału wynikające z faktu pominięcia. W odpowiedzi na telegram Zbigniewa Herberta z serdecznymi gratulacjami (Szyborska, Herbert 2018: 146) odpisuje, „dziękując za słówko”: „Zbyszku, wielki Poeto! Gdyby to ode mnie zależało, to Ty byś teraz męczył się nad przemówieniem...” (ibidem: 147). Poetka z dużą dozą empatii wychodzi naprzeciw zranionym uczuciom kolegi, dowartościowując jego twórczość, i nie skrywa, że sytuacja, w której się znalazła, jest dla niej uciążliwa.

Nagroda, zwłaszcza tej rangi co Nobel, wikła obdarowanego w określony kontekst narracji, który towarzyszy jej nadaniu. „Wiadomo – stwierdza Zofia Król – że Nobel jest nagrodą nie tylko literacką, ale przede wszystkim polityczną” (2019).

Redaktorka-publicystka, odnosząc się do Nobla Olgi Tokarczuk, pisze: „Tym razem jednak nie ma tu dysonansu, bo najgłębiej zrozumiana polityczna wartość książek Olgi Tokarczuk – możliwość międzyludzkiego porozumienia – jest zarazem jej najgłębiej zrozumianą wartością literacką” (ibidem). Ów aspekt międzyludzkiego porozumienia znamionować może postawy pisarzy i pisarek. Przywołane słowa Szyborskiej adresowane do Herberta są tego świadectwem; cennym obrazem jest także doświadczenie Nobla Olgi Tokarczuk.

W przypadku naszej ostatniej noblistki nagroda stała się sytuacją dojmująco problematyczną z uwagi na nagłośniony sekskandal w Komitecie Noblowskim po opublikowaniu pod koniec 2017 roku w jednym z najpopularniejszych dzienników szwedzkich „Dagens Nyheter” reportażu Matildi Voss Gutavsson (2020). Jak zauważyła w „Kulturze Liberalnej” Karolina Felberg:

Nie przypadkiem więc Nagroda Nobla w dziedzinie literatury za 2018 rok wędruje do niej. Akademia Szwedzka reaguje w ten sposób na ogólnoswiatową akcję #MeToo oraz aferę seksualną we własnym łonie (to właśnie ten kryzys spowodował roczne „opóźnienie” i to właśnie na ten kryzys remedium ma być „zawsze już” uważna na krzywdę słabszych powieściopisarka z Dolnego Śląska), ale też wskazuje swoim werdyktem na inną „potrzebę chwili”: na potrzebę ujęcia się za intelektualistami i artystami obecnie postpionowanymi publicznie w Polsce i innych wspólnotach zarządzanych przez populistów za szerzenie takich „aberracji” jak: otwartość, tolerancja, gender czy multi-kulti. Tak, Tokarczuk zawdzięcza tę nagrodę ekipie Jarosława Kaczyńskiego mniej więcej w tym samym stopniu, co Czesław Miłosz – generałowi Jaruzelskiemu (Felberg 2019).

Publicystka odnosi się tu do omówionego już aspektu nagrody jako narzędzia wykorzystywanego zarówno w politycznej strategii, jak i społecznej inżynierii, gdzie sztuka odgrywać może istotną rolę socjoterapeutyczną. Ów kontekst społeczno-polityczny nagrody wikła nagrodzoną/nagrodzonego, co może się przekładać na niemoc twórczą, a zarazem konieczność wejścia w twórczy dyskurs z ową problematycznością. Wymowny jest tu gest pisarski Olgi Tokarczuk i wydanie po Noblu

książki *Czuły narrator* (2020). Sama autorka dookreśla: „Czułość to wejście w relację z kimś, kto nie jest mną, oparte na współodczuwaniu, dzieleniu się, rozumieniu i bezwarunkowej akceptacji. To także, a może przede wszystkim, przecucie, że dzielimy wspólny los, zatem czułość wzbogaca też tego, kto ją odczuwa” (*Poszukiwanie... 2020*). Ta książka to głos Noblistki, która z niezwykłą taktownością dopomina się o wychylenie się na doświadczenie innego/innej i podjęcia trudu zrozumienia jego/jej sytuacji bytowego uwikłania. W pierwszej po nagrodzie powieści *Empuzjon. Horror przyrodoleczniczy* (2024) pisarka podejmuje wątek zмовы milczenia oraz problem kulturowego uwikłania w przemocowość. Jak zauważa Ryszard Koziółek:

(...) nowa powieść Tokarczuk nie jest tylko feministycznym pamfletem na dziaderski męskulinizm. To również powieść o udręce męskości. Galeria męskich bohaterów uformowanych głównie przez pedagogiczne wzorce mieszczańskie XIX w. staje się pułapką bez wyjścia. Groźna fikcja self-made mana rujnuje ich życie, redukując złożone bogactwo osobowości do stereotypu siły i techniczno-racjonalnej dominacji. Stąd lęk przed substancją, splątaniem, chaosem; pragnienie struktury, prostych rozwiązań narzucanych wątpięcym. Paradoksalnie – ulgą dla mężczyzn jest przebywanie w świecie śmiertelnie chorych. Choroba daje im wreszcie prawo do słabości i tęsknoty za czułością; do przyznania się, że nikt nie jest niezależny, że się nawzajem potrzebujemy (Koziółek 2022).

Być może wskazany przez naszą ostatnią noblistkę imperatyw czułości odnieść warto do aktu nagradzania. Wszak sama pisarka, nie bacząc na medialną wrzawę wokół nagrody, wzbudza w sobie pozytywne uczucia w geście odebrania jej tak, aby nie odebrać sobie samej przyjemności tego aktu ani nie urazić tych, którzy ją nagrodzili. Ale też dla przyznających nagrody owo wskazanie – wykonywania określonej czynności z odniesieniem się do szlachetnych odczuć – stanowi swego rodzaju zabezpieczenie przed instrumentalizacją tego ważnego narzędzia motywacyjnego.

Nagroda sama w sobie jest neutralnym narzędziem służącym motywacji do pracy. To społeczny kontekst, emocje, jakie temu aktowi towarzyszą, sprawiają, że nabiera ona określonych walorów, tworząc kontekst kulturowego uwikłania w aksjologię bądź też wikłając ludzi/środowisko w różnego rodzaju antagonizmy.

Przedstawione rekonstrukcje dowodzą, że zarządzanie w danym polu (czy to instytucją, firmą, czy polem sztuki: literatura, kino itd.) wymaga taktowności – świadomego użycia narzędzia. Istotne jest nie tylko precyzyjne określenie wagi nagrody (rodzaju gratyfikacji, kryteriów, na podstawie których nagroda ma być nadana (przejrzystość procedur)), lecz także wskazanie celu, jakiemu nagradzanie ma służyć, tak aby nie dochodziło do manipulacji i środowiskowych demoralizacji. A przy tym istotne jest, aby na każdym etapie decyzje zarządcze podporządkowane były dbałości o morale środowiska pracy.

Nagroda jako skuteczne narzędzie motywacyjne wymaga właściwej kultury zarządczej z wyraźnym imperatywem aksjologicznym. Ów kontekst społeczny, dbałość o właściwy komfort emocjonalny dla aktu nagrody wymagają troski zarządczej, wpisującej się w postulat czułego i uważnego liderstwa. Przedstawiona rekonstrukcja, zwłaszcza ta odnosząca się do nagrody jubileuszowej dla Jarosława Iwaszkiewicza, wskazuje, że nagroda może być zręcznym narzędziem wykorzystywanym w zarządzaniu strachem w celu antagonizowania środowiska. Przyjąć należy, że wszelkie formy władzy autorytarnej i zarządzania opresyjnego nie służą dobru jednostki, środowiska i instytucji, wzbudzają bowiem dyskomfort psychiczny. Dbałość zarządcza powinna być ukierunkowana na tworzenia warunków pracy, które służą dobru jednostki, środowiska pracy i rozwojowi określonej instytucji. Zręczność menedżerska winna się manifestować w umiejętnym zarządzaniu potencjałem instytucji, na który składają się ludzie i wartości, w tym wartości materialne, jakimi dysponuje dany podmiot. Nagroda, jeśli ma być cennym narzędziem, motywującym ludzi do pracy skupionej na realizacji strategii instytucji, powinna być nieoczekiwana i proponowana dopiero wtedy, kiedy zadanie zostanie wykonane. Dowodzą tego badania Teresy Amabile, profesorki z Harvard Business School, nad kreatywnością, przeprowadzone wśród 20 zawodowych malarzy ze Stanów Zjednoczonych:

Nasze wyniki badań były zaskakujące, napisali badacze. Prace wykonane na zamówienie zostały ocenione jako znacząco mniej kreatywne niż prace wykonane nie na zamówienie, chociaż zgodnie z oceną nie różniły się od siebie pod względem jakości technicznej. Co więcej, malarze stwierdzili, że czuli się wyraźnie bardziej skrepowani, kiedy wykonywali prace bez zamówienia (za: Pink 2011: 52–53).

Jeśli robi się ludziom nadzieję na nagrodę na początku zadania i proponuje się ją warunkowo, ludzie skupią się na otrzymaniu nagrody, zamiast zabrać się do rozwiązania problemu. Według Daniela H. Pinka, autora *Drive. Kompletnie nowe spojrzenie na motywację*, istnieje ogromna przepaść między stanem wiedzy a społeczną *praxis* (tym, co robi biznes, jakie metody i techniki są stosowane powszechnie w miejscach pracy), wciąż dominuje przekonanie o skuteczności stosowania przez menedżerów metody kija i marchewki, czyli nagród i kar (Pink 2011: 19). Warto jednak pamiętać, że nagrody pieniężne mogą w dłuższej perspektywie okazać się demotywujące dla pracowników/pracowników. Pink wskazuje siedem wad metody kija i marchewki: mogą one zgasić wewnętrzną motywację, obniżyć wyniki, zmiażdżyć kreatywność, wyprzeć dobre zachowania, zachęcać do nieetycznych zachowań, uzależniać, sprzyjać myśleniu krótkoterminowemu (ibidem: 42–66). Profesor psychologii Edward L. Deci w 1969 roku przeprowadził badania, na podstawie których stwierdził, że gdy stosujemy pieniądze jako nagrodę zewnętrzną za jakieś działanie, ludzie tracą wewnętrzne zainteresowanie tą działalnością. Nagrody mogą pobudzać na krótko (działają niczym dawka kofeiny – stymulują na krótko, po ich odstawieniu spada chęć

do działania). Pisał on: „ktoś, kto jest zainteresowany rozwijaniem i wzmacnianiem wewnętrznej motywacji u dzieci, pracowników, studentów etc., nie powinien skupiać się na systemach kontroli zewnętrznej takich jak nagrody pieniężne” (za Pink 2011: 18). Warto zatem rozważyć i z uwagą analizować, czy nadmierna gloryfikacja i wielość nagród w miejscu pracy wpływają pozytywnie na budowanie dobrej atmosfery.

Bibliografia

- Bikont Anna, Szczęsna Joanna (2012). *Pamiętkowe rupiecie. Biografia Wisławy Szymborskiej*. Kraków: Wydawnictwo Znak.
- Felberg Karolina (2019). Tokarczuk, czyli poszerzanie pola wrażliwości [Literacki Nobel 2018–2019]. *Kultura Liberalna*, 562(42), <https://kulturaliberalna.pl/2019/10/15/karolina-felberg-nobel-2018-2019-olga-tokarczuk> [odczyt: 6.08.2024].
- Franaszek Andrzej (2011). *Miłosz. Biografia*. Kraków: Wydawnictwo Znak.
- Giedroyc Jerzy, Miłosz Czesław (2012). *Listy 1973–2000*, oprac. Marek Kornat. Warszawa: Czytelnik (seria: Archiwum Kultury, 12).
- Gustavsson Matilda Voss (2020). *Klub. Seksskandal w Komitecie Noblowskim*, przeł. Justyna Czechowska. Warszawa: Wielka Litera.
- Iwazkiewicz Jarosław (2011). *Dzienniki 1964–1980*, oprac. i przypisy Agnieszka i Robert Papięscy, Radosław Romaniuk, wstęp Andrzej Gronczewski. Warszawa: Czytelnik.
- Kowalska Anna (2008). *Dzienniki 1927–1969*, wybrał, z rękopisu do druku przygotował, przypisami opatrzył Paweł Kędziela, przed. Julia Hartwig. Warszawa: Wydawnictwo Iskry.
- Koziołek Ryszard (2022). Kraina czarownic. Nowa powieść Tokarczuk to feministyczno-ekologiczny horror na motywach „Czarodziejskiej Góry”. *Gazeta Wyborcza*, 26 kwietnia, <https://wyborcza.pl/ksiazki/7,154165,28341188,kraina-czarownic.html> [odczyt: 6.08.2024].
- Król Zofia (2019). Na kolanach śpi pies. *Dwutygodnik*, 266(10), <https://www.dwutygodnik.com/arttykul/8528-na-kolanach-spi-pies.html> [odczyt: 6.08.2024].
- Miłosz Czesław, Jeleński Konstanty A. (2011). *Korespondencja* [z faksymiliami listów i wierszy oraz fotografiami zamieszczonymi w książce i na stronie internetowej www.zeszytyliterackie.pl], red. Barbara Toruńczyk. Warszawa: Fundacja Zeszytów Literackich.
- Miłosz Czesław (2006). *Rozmowy polskie 1979–1998*. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Mycielski Zygmunt (2001). *Dziennik 1960–1969*. Warszawa: Iskra.
- Pink Daniel H. (2011). *Drive. Kompletnie nowe spojrzenie na motywację*, przeł. Anna Wojtaszczyk. Warszawa: Wydawnictwo Studio Emka.
- Poszukiwanie pełni i znaczenia – wywiad z Olgą Tokarczuk z okazji premiery „Czulego narratora”* (2020). Rozmawiała Katarzyna Kantner, Booklips, materiały prasowe Wydawnictwa Literackiego, <https://booklips.pl/wywiady/poszukiwanie-pełni-i-znaczenia-wywiad-z-olga-tokarczuk-z-okazji-premiery-czulego-narratora/> [odczyt: 6.08.2024].
- Szymborska Wisława, Herbert Zbigniew (2018). *Jacyś złośliwi bogowie zakpili z nas okrutnie. Korespondencja 1955–1996*, oprac. edytorskie Ryszard Krynicki. Kraków: Wydawnictwo a5.

- Szyborska Wisława, Barańczak Stanisław (2019). *Inne pozytywne uczucia też wchodzą w grę. Korespondencja 1972–2011*, oprac. edytorskie. Ryszard Krynicki. Kraków: Wydawnictwo a5.
- Tokarczuk Olga (2020). *Czuły narrator*. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Tokarczuk Olga (2022). *Empuzjon. Horror przyrodolecznicy*. Kraków: Wydawnictwo Literackie.

Culture Management Must Fuel Socioenvironmental Change

Michał Pałasz  <https://orcid.org/0000-0002-5470-6960>

Uniwersytet Jagielloński

e-mail: michal.palasz@uj.edu.pl

ORYGINALNY ARTYKUŁ NAUKOWY

Źródła finansowania publikacji / Funding acknowledgements: brak źródeł

Polityka open access / OA policy: CC BY 4.0

Informacja o konflikcie interesów / Conflict of interest: brak konfliktu interesów

Sugerowane cytowanie artykułu: Pałasz Michał (2024). Culture Management Must Fuel Socioenvironmental Change. *Zarządzanie w Kulturze*, 25(1–2), 323–339.

Abstract

In the face of the unprecedented socio-environmental challenges of the Anthropocene, characterized by the interconnected crises of climate change, biodiversity loss, inequality, and more, the traditional approaches to culture management must evolve. Beginning with an analysis of the current state of polycrisis – including ecological boundaries breached and social inequalities exacerbated – this paper emphasizes the systemic nature of these challenges and argues for a redefinition of culture management that integrates both cultural and natural systems. It critiques the conventional understanding of culture management as limited to the administration of cultural institutions, advocating instead for a broader perspective that acknowledges culture's integral role in shaping human-environment interactions. Drawing upon a variety of interpretations of culture, ranging from its broad anthropological functional conception as humanity's adaptive mechanism to specific manifestations such as national, ethnic, religious, or organizational cultures, alongside sector-specific perspectives focusing on both cultural institutions and grassroots initiatives, as well as individual involvement in cultural practices, this paper argues for a paradigmatic shift towards nature-culture management. The purpose of this is to align human – and therefore cultural – activities with the environment on a global and local scale. An illustrative modelling exercise showcases the shift from traditional cultural management within a stable world towards a more conscientious and impactful approach that responds to the demands of the polycrisis, drawing upon the principles of Kate Raworth's doughnut economics. The proposed “bucket wheel” model of culture management, which focuses on the value mining for sustainable well-being, highlights the circulation of values that promote positive social and environmental outcomes. This paper concludes by highlighting the pressing need to embrace this paradigm shift in culture management to effectively address the challenges of the Anthropocene. This finding underscores the necessity for cultural interventions that transcend existing paradigms, emphasizing the potential of culture management to drive socio-environmental change and contribute towards a sustainable future for people and the planet.

Keywords: culture management, climate crisis, degrowth, doughnut economics, polycrisis, meanings of culture management, sustainable development

The State of the Polycrisis

We live in times of undoubtful anthropogenic grave climate-ecological crisis that is threatening human civilization, as we know it and life on the planet itself (Guterres 2021, 2022a, 2022b). However, climate change is only one of nine planetary boundaries, six of which were transgressed in 2023: biogeochemical flows, biosphere integrity, climate change, freshwater change, land-system change, and novel entities. Ocean acidification is almost breached, and aerosol loading exceeds the boundary in some regions. Only one, stratospheric ozone levels, has experienced a slight recovery (Richardson et al. 2023; SRC 2024).

These are accompanied by derivative social crises, such as those pertaining to food, economics, migration, health, democracy, and above all, somehow encompassing all of them, the crisis of inequality. A study from 2019 revealed that the 26 wealthiest individuals owned as much wealth as the poorest 50% of the world's population (Quackenbush 2019). In 2017, the mean income, as gauged by GDP per capita adjusted for price differentials across nations, exhibited a 172-fold difference between Qatar and the Central African Republic (Roser 2019). During the COVID-19 global pandemic, the wealthiest 1% acquired almost two-thirds of all newly generated wealth, amounting to twice the share obtained by the less affluent 99% of the world's populace (Christensen et al. 2023). As the wealthiest individuals systematically accumulate more wealth, the disparity between them and the poorest widens. Contrary to what the Kuznets curve implies, economic growth in capitalism does NOT constitute a rising tide that lifts all boats (Piketty 2014: 24). Instead, in its current state, and in its fetishized form known as “growthism”, neoliberal capitalism drains life out of both people and the planet¹ (have I mentioned the ongoing anthropogenic sixth mass extinction?, cf. Ceballos et al. 2015), privileging a select few entities, whether countries, companies, or individuals. This ideology perpetuates the belief in the feasibility of infinite resource and energy consumption on a planet with finite capacities (Hickel 2021: 1107), despite the recognition of growth limitations for at least half a century (Meadows et al. 1972).

There is more to consider. The wealthiest not only accumulate capital, preventing its fair distribution around the world to address the majority of the aforementioned crises – they also bear responsibility for breaching planetary boundaries. For example, the average person emits a million times fewer greenhouse gases than a billionaire (Oxfam 2022). The poorest 50% of the global population accounts for

¹ The current socioeconomic system demonstrates a clear disregard for whom it siphons vitality from – it is exploitative towards humans and extractivist towards nature, yet one could interchange the adjectives, and the statement would remain valid – it is exploitative towards nature and extractivist towards people, ultimately leading to exhaustion for both. Capitalism, particularly in its current neoliberal phase, is heterogeneously draining, and therefore, as Donna Haraway states: “There will be no nature without justice. Nature and justice (...) will become extinct or survive together” (1992: 311).

approximately 10% of total lifestyle consumption emissions, while the wealthiest 10% is responsible for nearly half of them (Oxfam 2015: 4). Furthermore, households in low-income countries emit more than 2000 times fewer greenhouse gases than superrich households in the US (Starr et al. 2023). As if that were not sufficient, according to climate justice research (Roberts, Parks 2006; Meyer, Roser 2010; Jasikowska et al. 2022), the wealthiest entities (countries, companies, individuals) will experience the least suffering, despite their significant contribution to possible socioenvironmental collapse, whereas the poorest will endure the most suffering, despite their minimal contribution.

However, ought one advocate for alterations in the conduct of affluent individuals, organizations, or nations? Should any choose to abandon the “business as usual” approach, which is the systemic path responsible for the various crises we are currently facing (Wright et al. 2018: 460), independently – the system would promptly find a replacement. It is the system itself that requires alteration rather than its individual components. However, it is these components that possess the capability to enact such change, certain aspects of which are situated, I argue, within the realm of culture management.

The situation is complex. One could describe it not only as the swirl of interconnected crises of the Anthropocene (Pałasz 2021: 1, 3) but also as the need to urgently address the Sustainable Development Goals (UN 2024), which themselves represent heterogeneous map of socioenvironmental crises that require simultaneous consideration. Perhaps the most appropriate term for this is “Polycrisis”, a concept that has been in use for more than two decades, denoting “interwoven and overlapping crises”, the “complex intersolidarity of problems, antagonisms, crises, uncontrollable processes, and the general crisis of the planet” (Morin, Kern 1999: 74; cf. Lawrence, Janzwood, Homer-Dixon 2022). In the following pages, I will propose a nuanced understanding of cultural management that is suited to the challenges of Polycrisis.

I will argue that in the face of the multifaceted crises of the Anthropocene, particularly the socioenvironmental challenges outlined by the concept of Polycrisis, there is a pressing need for a reimagined approach to culture management. This entails expanding the traditional understanding of culture management beyond the administration of cultural institutions to encompass a broader scope that integrates cultural and natural systems. This paper proposes a transition from conventional culture management practices to a more responsible and impactful model that addresses both social needs and environmental sustainability. This shift involves leveraging culture management as a tool for promoting values that facilitate socioenvironmental change and navigating the interconnected crises of the modern era. Through various conceptual models, the text illustrates how culture management can play a central role in fostering sustainable development and addressing the challenges posed by the Anthropocene. Ultimately, the paper advocates for a paradigm

shift in culture management towards a more holistic and transformative approach that aligns with the urgent imperatives of the present moment.

What is culture management?

A straightforward response is that culture management encompasses all aspects related to the administration, governance, management, and regular functioning of cultural institutions. This interpretation is also endorsed by the title of the journal in which this paper is published. However, for the purpose of addressing the Polycrisis, this conception may need to be broadened.

Management can be defined as a mechanism for ensuring desired outcomes consistent with the objectives of any given organization (Drucker 2000: 39). However, culture management can be construed in various ways, contingent upon one's understanding of culture. It is pertinent to delve into these interpretations, particularly to broaden the scope of concerns that culture management professionals contend with in practical applications, education, research, activism, and beyond.

Let us commence with the broadest sense of culture, which will enable us to perceive culture management as organizing the culture itself. While there are numerous interpretations to explore (Kroeber, Kluckhohn 1952), the one presented here is aligned with the functional perspective. According to this view, culture is regarded as an aspect of the human life environment that would not exist without humans – an inherent attribute of humanity (Barańska 2006: 67) – and functions as an essential adaptive mechanism for individuals and groups in response to their surroundings (Malinowski 1960: 121, 133), a point crucial for addressing the Polycrisis. To cite the classic – culture is a “gradually developing system of adequate adaptations of the human organism, and of human groups to the satisfaction of basic needs and the gradual raising of the standard of living within a given environment” (ibidem: 144). In this context, the environment is depicted as distinct and detached from human influence. However, it is widely acknowledged that human activities significantly affect the environment to the extent that we now inhabit the Anthropocene (Steffen et al. 2015; Chwałczyk 2020; Richardson et al. 2023). Conversely, the environment also impacts human society. Consequently, it is erroneous to perceive culture as separate from nature (Haraway 1988; Latour 2011). Instead, we should adopt a perspective that integrates both elements, referred to as “natureculture” (Malone, Ovenden 2016). In response to the multifaceted challenges posed by the Polycrisis, it is imperative to develop strategies for managing this interconnected system in a sustainable way. This entails conceiving culture management as the endeavour to reconcile human activities with the environment on a macro/global scale, encapsulated within the framework of natureculture management, which integrates cultural and natural systems into cultural management practices. Figure 1 shows

the most comprehensive understanding of culture management, which can be addressed through activities at the global level, including both top-down initiatives such as the United Nations Sustainable Development Goals campaign and bottom-up movements such as Fridays for Future.

Similar dynamics are observed on a somewhat smaller scale, referred to as the meso level, which encompasses national (Morden 1999), ethnic (Nagel 1994), political (Formisano 2001) or other more situated and localized cultures, as well as organizational cultures (Smircich 1983). Within these domains, it is reasonable to conceptualize culture as an internal variable capable of being shaped and subject to influence (*ibidem*: 347). However, mesoculture has historically not always been perceived in this manner. This situation reflects the distinction made earlier between an autonomous nature and an adaptable culture in the broadest sense, albeit in reverse: meso-culture is commonly seen as something separate from its participants, suggesting that it should be conserved and preserved akin to nature rather than intentionally altered and actively shaped, with the exception of organizational cultures – these have, for some time, been actively crafted as instrumental resources aiding organizations in achieving their objectives through the process of organizational culturism (Willmott 1993). In a sense, other current mesocultures, such as national, ethnic or religious ones, may be considered taboo. In this context, culture management can be construed as a rather revolutionary endeavour encompassing the organization of cultures: shaping values, norms, identities, and behaviours through various means, including media, education, and community engagement. Similar to macrolevel cultural management, the aim should be to harmonize these cultures with their environment, incorporating both cultural and natural elements and promoting harmony among them while ensuring cultural cohesion, inclusivity, and resilience while also addressing social and other inequalities and natural-cultural tensions. They should not be solely shaped to achieve specific objectives, such as organizational or political ones; rather, such shaping should strive to attain strategic objectives, such as meeting basic needs or enhancing living standards, while upholding heterogeneous harmony. As depicted in Figure 1, this understanding of culture management lies at the border between what could be termed cultural practices (activities within the cultural realm) and culture management in the traditional sense (e.g., promoting national culture through the activities of cultural institutions).

Delving further, we encounter the prevalent – sectoral – understanding of culture management, which revolves around organizing the cultural sector or within the cultural sector itself – specifically, organizing cultural institutions, as shown in Figure 1. This, on the one hand, encompasses the top-down, hierarchical management of cultural institutions, such as museums, theatres, and cultural centres, by authoritative bodies such as ministries of culture or local governments, including cultural policy formulation; on the other hand, it encompasses operationalization of cultural policy in the field (Lewandowski 2011: 21), organization of coordinated

activities of cultural institutions and undertaking of various organisational responsibilities within them (Barańska 2006: 66), including routine tasks such as coordinating the activities of museums, theatres, galleries, enhancing public access, and the participation and appreciation of culture. This level focuses on managing the cultural sector itself, including the administration and governance of cultural institutions and infrastructure as well as performing day-to-day work activities in this field. Sectoral culture management involves policy formulation and execution, strategic planning and operational management, resource allocation by national or regional governmental bodies, cultural ministries, and international organizations, as well as the promotion of cultural activities, heritage, artistic expression, or cultural education.

The depiction of culture management expounded above inevitably omits anything not arranged in a top-down manner, such as some aspects of living culture in academic (Fatyga 2017) but also common understanding – as independent – thereby offering only a limited perspective. If culture management facilitates the creation of art and culture (Orzechowski 2009: 16), it can do so not only through hierarchical frameworks but also through informal grassroots endeavours. The domain of culture management transcends the boundaries of cultural institutions and sector, occurring within both formal and informal milieus. It manifests within enduring or ephemeral organizations offering services and commodities akin to those provided by cultural institutions, across diverse sectors or in nonformal settings, encompassing primary or secondary activities (cf. universities, as well as clubs, churches, and other similar establishments). In this regard, culture management is intricately interwoven with every organization, as they all either coordinate broadly conceived cultural events or involve themselves in various forms of cultural education (which may not necessarily be artistic). In Figure 1, this particular understanding of culture management should be positioned at the boundary between the classical understanding of such practices (e.g., state-funded cultural events and activities not conducted by cultural institutions) and other activities within the cultural realm (cultural practices).

Finally, at the microlevel, the individual assumes the role of cultural management subject. This could encompass anyone engaged in activities linked to the broader spectrum of cultural management, as discussed previously. It could be an individual seeking to exert influence over culture in its widest sense through the creation of cultural artefacts traditionally associated with the arts, such as writing books or organizing discussions, or through the production of anything other that is human-made. It could also be someone involved in shaping national, ethnic, political, or organizational culture, wielding influential tools such as the media or proposing bottom-up, intuitive, perhaps improvised social innovations, or undertaking preferred routine tasks. It might be an individual serving as a government minister of culture, overseeing the formulation of cultural policies, or a director of a cultural institution or a member of staff at an art gallery or cinema. It could

also involve individuals organizing gatherings of people sharing common interests, outside the traditional cultural sector. In each instance, we encounter an enriched concept of the cultural manager: a gatekeeper who influences which values will dominate within particular communities (Barańska 2006: 67–68) through the prioritization of certain values over others. And values form the essence of any culture. The circulation of values associated with artifacts, products, services, and organized initiatives constitutes the core activity of the cultural manager. In this light, culture management involves creating conditions conducive to positive human development (Orzechowski 2009: 16) through culture, which serves both as a resource and a goal, guided by its manager (Lewandowski 2011: 29). At the microlevel, individuals play a crucial role as cultural managers within their communities and organizations. This involves creating, interpreting, and disseminating cultural meanings and practices through various forms of expression, including art, literature, media, and everyday interactions. Individual cultural managers contribute to the shaping of cultural norms, values, identities and behaviors within their social networks, workplaces, and civic spaces. They certainly exceed the conventional understanding of culture management, entering the realm of activities within the cultural domain (Fig. 1).

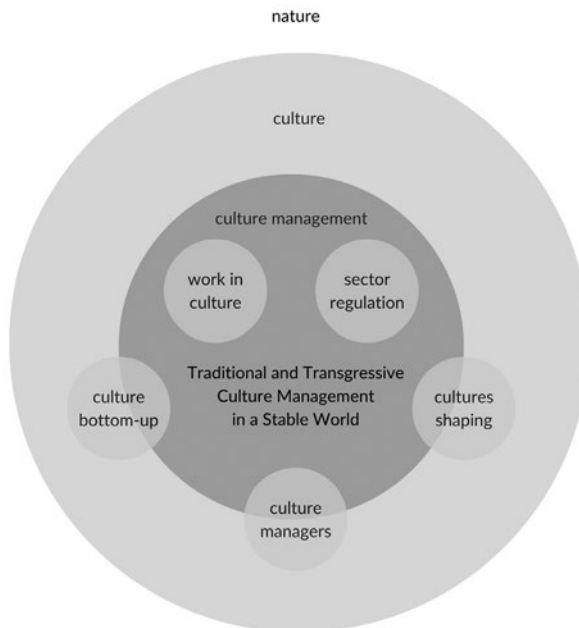


Fig. 1. Traditional and transgressive culture management in a stable world

Source: own elaboration.

Modelling the fueling of socioenvironmental change through culture management

Figure 1 shows the traditional and transgressive understandings of culture management discussed earlier. These descriptions outline the prevailing perceptions of culture management, which are characteristic of a stable world rather than a world experiencing Polycrisis as diagnosed in the first section of this paper. On the graph, culture management is depicted as part of culture, which in turn is depicted as part of nature – thus overlooking the interconnectedness between the three. Moreover, the nuanced understandings of culture management outlined are either entirely aligned with the classical understanding or at least partially, merely extending into the realm of culture and not encompassing nature. In the subsequent paragraphs, I will endeavour to model the proposed transition from culture management in a stable world, which separates culture and nature, to culture management tailored for Polycrisis.

In Figure 2, all five aspects of culture management described in the preceding section of this paper and depicted in Figure 1 have been repositioned. Previously situated within the central realm of culture management, they are now located at the interface between nature and culture, wherein culture remains merely a component of nature rather than an interconnected entity. This decentralization aims to address simultaneous cultural and natural needs, aligning more closely with the concept of natureculture management rather than solely culture management. The movement of the five understandings of culture management from culture towards the border of culture and nature forms a star-shaped pattern. Conversely, the final appearance of the graph resembles a shield – serving as a fitting metaphor for confronting the crisis equipped with resources that can prove beneficial. These considerations underpin the graph's title: "Star-Shield of transition towards more responsible culture management amidst Polycrisis."

Figure 3 illustrates the concluding phase of the transition outlined in Figure 2. All five understandings of culture management are positioned at the nexus of nature and culture. One may question why the culture management depicted in this graph is characterized as only responsible rather than impactful towards the Polycrisis. This is because, in my interpretation, situating the five understandings at the boundary entails addressing the crises-related issues, encompassing both natural and cultural aspects, solely within the day-to-day operations of organizations, groups, and individuals. This entails mitigating harm but not directly influencing stakeholders, whether through programmed cultural activities or through engagement, outreach, or advocacy in relation to the social environment. In this sense, we encounter culture management that may be termed sustainable or conducted in a sustainable manner. However, I contend that this approach is insufficient for addressing the challenges posed by the Polycrisis, a point that becomes clearer upon examining the final figures.

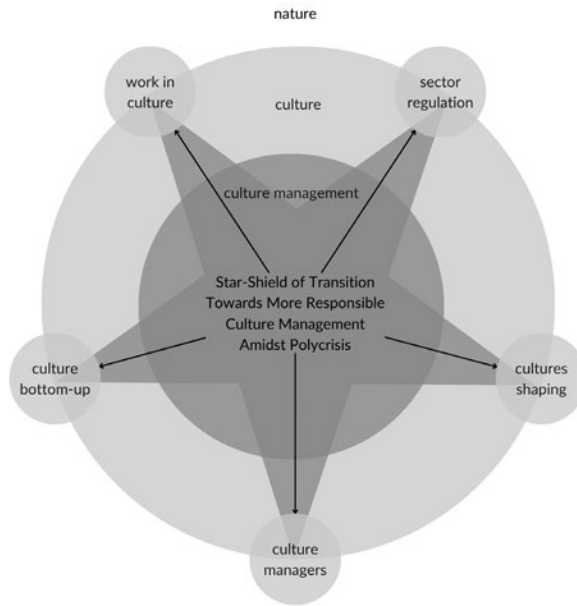


Fig. 2. Star-Shield of transition towards more responsible culture management amidst Polycrisis

Source: own elaboration.

Figure 4 seeks to integrate the concept of responsible but not impactful culture management within the framework of doughnut economics (Raworth 2017, 2024). The doughnut model of social and planetary boundaries visually depicts a safe operating space for humanity, which entails avoiding crossing nine planetary boundaries (ecological ceiling; SRC 2024) while simultaneously meeting social needs outlined by the Sustainable Development Goals (social foundation; UN 2024): “between social and planetary boundaries lies an environmentally safe and socially just space in which humanity can thrive” (ibidem). The five understandings of culture management operate within this safe space, avoiding harm to nature and fulfilling the social needs for which they are traditionally intended. The structure of the safe culture management model depicted in Figure 4 resembles that of a tambourine, an instrument notable for its ability to attract attention through sound. This association aligns with public relations efforts, which frequently emphasize corporate social responsibility (CSR) activities primarily for promotional purposes rather than genuinely positive contributions to nature or society. Hence, the model is designated as the “Tambourine of responsible but not impactful culture management amidst Polycrisis.”

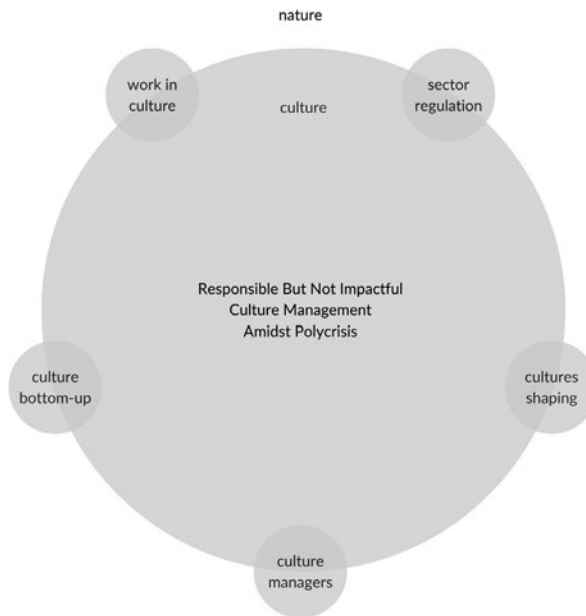


Fig. 3. Responsible but not impactful culture management amidst Polycrisis

Source: own elaboration.

In Figure 5, we encounter not only a depiction of sustainable culture management poised to confront the challenges of the Polycrisis but also a “sustainabilizing” approach aimed at fostering sustainability among audiences, other stakeholders, and the entire social environment. The curved arrows symbolize the mechanisms by which culture management can be made sustainabilizing, namely, through values – mined and circulated to drive socioenvironmental change, addressing both social needs and adherence to planetary boundaries. Ironically, the graph bears some resemblance to a symbol of the Anthropocene²: the bucket-wheel excavator used in large-scale surface mining (cf. fig. 6, 7). Here, the concept of mining for treasures shifts from the fossil industry to the realm of culture, imagination, and inspiration, highlighting that values are tangible resources capable of fueling the necessary socioenvironmental transition. In this model, the circulation of values by the industry concerned with values, namely, culture management, in all its traditional and transgressive forms, becomes the mechanism to effectively address the Polycrisis in a responsible and impactful manner.

² During the Ende Gelände events for climate justice, hundreds of activists occupied a bucket-wheel excavator at a surface mine in Germany (Leftvision 2015: 1:22).

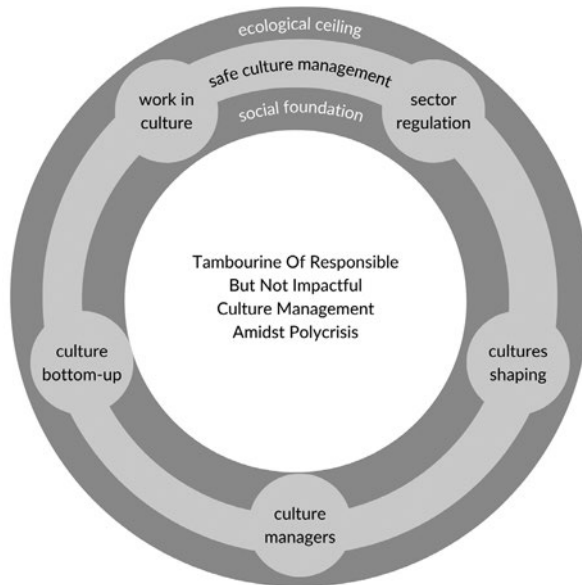


Fig. 4. Tambourine of responsible but not impactful culture management amidst Polycrisis

Source: own elaboration.

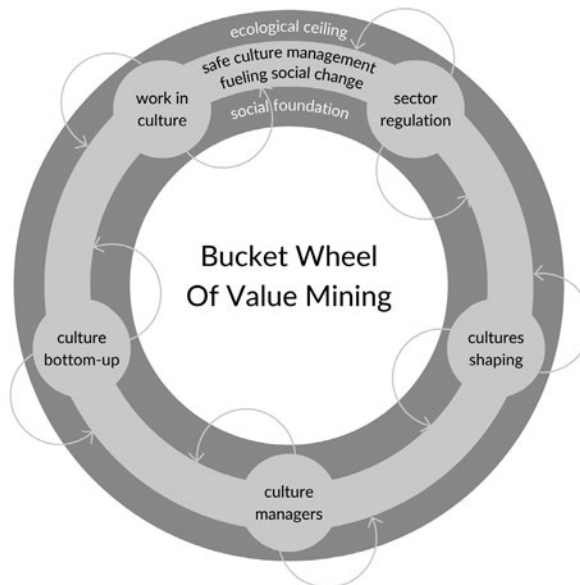


Fig. 5. Bucket wheel of value mining/bucket wheel of culture management as value mining for good life for all within planetary boundaries

Source: own elaboration.



Fig. 6. Bucket wheel excavator

Source: byrev, CC0, via Wikimedia Commons, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Bucket_wheel_excavator_in_winter.jpg (public domain).



Fig. 7. Bucket wheel

Source: Onkel Holz, CC0, via Wikimedia Commons, [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Schaufelradbagger_TAKRAF_1519_SRs_6300_\(06\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Schaufelradbagger_TAKRAF_1519_SRs_6300_(06).jpg) (public domain).

Conclusions

The operations of every organization in the 21st century must be sustainable. And sustainable development itself aims to reform the progress model of human civilization (Wołczek 2014: 206). Consequently, it seeks to reshape culture. In this context, sustainable development is culture management – and culture is not only one of the pillars of sustainability (cf. Hawkes 2001) but the very core of it. By expanding the scope of culture management to encompass not only sustainability but also meaningful impact, we can contribute to the creation of a sufficiently good common world. As proposed in the discussed model, this involves value mining and the circulation of values among diverse stakeholders. Although (due to numerous limitations) the concept lacks practical examples of such activities in this paper, they can be deduced from the understanding that all culture management endeavors should be sustainable in three respects: conducted in a manner compatible with nature and society, aligned with values that promote environmental and societal welfare in programmed cultural activities, and capable of influencing stakeholders to adopt more sustainable practices (cf. Pałasz, Tabaka 2021). Nevertheless, further research and case studies in this area would be greatly beneficial.

The proposed shift from traditional and transgressive culture management in a stable world (Fig. 1) to a bucket wheel model of culture management as value mining for good life for all within planetary boundaries (Fig. 5) could face a grave threat if the transition towards sustainability is not universally embraced to a sufficient degree. During times of crisis, culture often becomes the first sector to lose the interest of politicians and businesses (Potoroczyn 2014: 19:52; cf. Klein 2007). Hence, immediate action in culture management is imperative now, as the window of opportunity may soon close. As the crisis worsens, culture may become marginalized, and its potential for rescue may be lost indefinitely. Conversely, if the transition to sustainability is deemed insufficiently effective and alternative measures, such as degrowth (cf. Kallis et al. 2020), are implemented, culture management will need to adapt to postgrowth changes, such as a general reduction in the working week or extended periods of leave (Hickel 2020), which will result in significant amounts of free time. The responsible and valuable management of this time is also a task (a great challenge but also a magnificent chance) for culture management, both for existing and new institutions (cf. Pałasz, Wydra 2024).

Culture management is a complex system in which culture, cultures, sectors, sectoral and individual activities, as well as value mining, gatekeeping and circulation, intersect. The delineation of levels from macro to micro is merely conventional, as within the bucket wheel of value mining (Fig. 5). These levels converge, collaborate, and mutually influence each other as equal actors. There is no ontological abyss between them; scales emerge from actors' mutual understandings and contextualizations – they are the results of the actors' activities (Abriszewski 2012: 282). As

Michel Callon and Bruno Latour articulated, “An actor grows with the number of relations he or she can put, as we say, in black boxes” (1981: 284–225). Throughout this research, certain black boxes have been unpacked, and relations within them have been reconfigured.

Donella H. Meadows, one of the authors of the seminal Club of Rome’s report on the limits to growth (Meadows et al. 1972), which laid the foundation for the concept of sustainable development and therefore for the discussed reconfiguration of understanding of the role of culture management in the face of Polycrisis, years later proposed a list of points at which to intervene in a system when attempting to effect systemic change. She termed these leverage points (Meadows 1999). Initially, she identifies the most potent of these as “the mindset or paradigm out of which the system – its goals, power structure, rules, its culture – arises” (Ibidem: 2). However, she immediately adds one that is even more impactful: “the power to transcend paradigms” (ibidem: 3):

It is to “get” at a gut level the paradigm that there are paradigms, and to see that that itself is a paradigm, and to regard that whole realization as devastatingly funny. It is to let go into Not Knowing, into what the Buddhists call enlightenment. (...) If you have no idea where to get a purpose, you can listen to the universe (or put in the name of your favourite deity here) and do his, her, its will, which is probably a lot better informed than your will. It is in this space of mastery over paradigms that people throw off addictions, live in constant joy, bring down empires, get locked up or burned at the stake or crucified or shot, and have impacts that last for millennia (ibidem: 19).

And this, in essence, is why culture management must fuel socioenvironmental change.

Bibliography

- Abriszewski Krzysztof (2012). *Poznanie, zbiorowość, polityka. Analiza teorii aktora-sieci Bruno Latoura*. Kraków: TAIWPN Universitas (seria: Horyzonty Nowoczesności, t. 71).
- Barańska Katarzyna (2006). Zarządzanie dla wartości, czyli o odpowiedzialności menedżerów kultury słów kilka. *Zarządzanie w Kulturze*, 7, 63–69.
- Callon Michel, Latour Bruno (1981). Unscrewing the Big Leviathan: How Actors Macro-Structure Reality and How Sociologists Help Them to Do So. In: Karin Knorr-Cetina, Aaron V. Cicourel (eds.), *Advances in Social Theory and Methodology. Toward an Integration of Micro- and Macro-Sociologies*. London: Routledge & Kegan Paul Ltd, 277–303.
- Ceballos Gerardo et al. (2015). Accelerated Modern Human-Induced Species Losses: Entering the Sixth Mass Extinction. *Science Advances*, 1(5), <https://www.science.org/doi/10.1126/sciadv.1400253> [accessed: 6.08.2024].

- Christensen Martin-Brehm et al. (2023). *Survival of the Richest. How We Must Tax the Super-rich Now to Fight Inequality*. Oxford: Oxfam GB.
- Chwałczyk Franciszek (2020). Around the Anthropocene in Eighty Names – Considering the Urbanocene Proposition. *Sustainability*, 12(11), 4458.
- Drucker Peter F. (2000). *Zarządzanie w XXI wieku*, przeł. Beata Kacprzyńska. Warszawa: Muza.
- Fatyga Barbara (2017). Teoria żywej kultury: źródła i powody jej powstania. *Kultura i Rozwój*, 3, 29–40.
- Formisano Ronald P. (2001). The Concept of Political Culture. *The Journal of Interdisciplinary History*, 31(3), 393–426.
- Haraway Donna (1988). Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective. *Feminist Studies*, 14(3), 575–599.
- Haraway Donna (1992). The Promises of Monsters. A Regenerative Politics for Inappropriate/D Others. In: Lawrence Grossberg, Cary Nelson, Paula Treichler (eds.), *Cultural Studies*. New York–London: Routledge, 295–336.
- Hawkes Jon (2001). *The Fourth Pillar of Sustainability: Culture's Essential Role in Public Planning*. Melbourne: Common Ground Publishing.
- Hickel Jason (2020). *Less Is More. How Degrowth Will Save the World*. London: William Heinemann.
- Hickel Jason (2021). What Does Degrowth Mean? A Few Points of Clarification. *Globalizations*, 18(7), 1105–1111.
- Jasikowska Katarzyna et al. (2022). (Nie)sprawiedliwość klimatyczna. In: Katarzyna Jasikowska, Michał Pałasz (eds.), *Za pięć dwunasta koniec świata. Kryzys klimatyczno-ekologiczny głosem wielu nauk*. Kraków: Uniwersytet Jagielloński w Krakowie, Biblioteka Jagiellońska, 181–232: <https://za512.uj.edu.pl> [accessed: 6.08.2024].
- Kallis Giorgos et al. (2020). *The Case for Degrowth*. Cambridge, UK: Polity Press.
- Klein Naomi (2007). *The Shock Doctrine: The Rise of Disaster Capitalism*. New York: Macmillan.
- Kroeber Alfred Louis, Kluckhohn Clyde (1952). *Culture: A Critical Review of Concepts and Definitions*. Cambridge, MA: Peabody Museum of Archaeology & Ethnology, Harvard University.
- Latour Bruno (2011). *We Have Never Been Modern*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Lewandowski Mateusz (2011). W poszukiwaniu znaczenia zarządzania kulturą. *Zarządzanie w Kulturze*, 11, 19–30.
- Malinowski Bronisław (1960). *A Scientific Theory of Culture and Other Essays*, preface Huntington Cairns. New York: Oxford University Press (series: A Galaxy Book, 40).
- Malone Nicholas, Ovenden Kathryn (2016). Natureculture. In: Agustín Fuentes et al. (eds.), *The International Encyclopedia of Primatology*. Hoboken, NJ: John Wiley & Sons, 1–2.
- Meadows Donella (1999). *Leverage Points. Places to Intervene in a System*. Hartland: The Sustainability Institute.
- Meadows Donella H. et al. (1972). *The Limits to Growth. A Report for the Club of Rome's Project on the Predicament of Mankind*. New York: Universe Books.

- Morden Tony (1999). Models of National Culture – A Management Review. *Cross Cultural Management: An International Journal*, 6(1), 19–44.
- Morin Edgar, Kern Anne Brigitte (1999). *Homeland Earth: A Manifesto for the New Millenium. Advances in Systems Theory, Complexity, and the Human Sciences*. Cresskill, NJ: Hampton Press.
- Meyer Lukas H., Roser Dominic (2010). Climate Justice and Historical Emissions. *Critical Review of International Social and Political Philosophy*, 13(1), 229–253.
- Nagel Joane (1994). Constructing Ethnicity: Creating and Recreating Ethnic Identity and Culture. *Social Problems*, 41(1), 152–176.
- Orzechowski Emil (2009). “Dziś nawet żebrak musi być sprawnym menedżerem”. O zarządzaniu kulturą i szkolnictwem wyższym. Kraków: Attyka (series: Biblioteka Zarządzania Kulturą, 3).
- Pałasz Michał (2021). Zarządzanie posthumanistyczne. *Przegląd Kulturoznawczy*, (47), 1–25.
- Pałasz Michał, Tabaka Joanna (2021). Ekowerwa w kulturze. Zrównoważony rozwój a zarządzanie kulturą i rozwój kadr kultury w kontekście kryzysu klimatyczno-ekologicznego. *Zbiór Wiadomości do Antropologii Muzealnej*, 8, 255–276.
- Pałasz Michał, Wydra Jakub (2024). Misja zarządzania kulturą w antropocenie. *Civitas. Studia z Filozofii Polityki*, in review.
- Piketty Thomas (2014). *Capital in the Twenty-First Century*. Cambridge, MA – London: The Belknap Press of Harvard University Press.
- Raworth Kate (2017). *Doughnut Economics: Seven Ways to Think Like a 21st-century Economist*. White River Junction, VT: Chelsea Green Publishing.
- Richardson Katherine et al. (2023). Earth Beyond Six of Nine Planetary Boundaries. *Science Advances*, 9(37), <https://www.science.org/doi/10.1126/sciadv.adh2458> [accessed: 6.08.2024].
- Roberts J. Timmons, Parks Bradley C. (2006). *A Climate of Injustice. Global Inequality, North-South Politics, and Climate Policy*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Smircich Linda (1983). Concepts of Culture and Organizational Analysis. *Administrative Science Quarterly*, 28(3), 339–358.
- Starr Jared et al. (2023). Assessing U.S. Consumers’ Carbon Footprints Reveals Outsized Impact of the Top 1%. *Ecological Economics*, 205, 107698.
- Steffen Will et al. (2015). The Trajectory of the Anthropocene: The Great Acceleration. *The Anthropocene Review*, 2(1), 81–98.
- Willmott Hugh (1993). Strength is Ignorance; Slavery is Freedom: Managing Culture in Modern Organizations. *Journal of Management Studies*, 30(4), 515–552.
- Wołczek Przemysław (2014). Ewolucja podejścia do koncepcji zrównoważonego rozwoju na arenie międzynarodowej. *Prace Naukowe Uniwersytetu Ekonomicznego we Wrocławiu*, 338, 206–218.
- Wright Christopher et al. (2018). Organizing in the Anthropocene. *Organization*, 25(4), 455–471.

Netography

[accessed: 6.08.2024]

- Guterres António (2021). Secretary-general's Statement on the IPCC Working Group 1. Report on the Physical Science Basis of the Sixth Assessment, <https://un.org/sg/en/content/secretary-generals-statement-the-ipcc-working-group-1-report-the-physical-science-basis-of-the-sixth-assessment>.
- Guterres António (2022a). *António Guterres (UN Secretary-General) to the Press Conference Launch of IPCC Report*, <https://media.un.org/en/asset/k1x/k1xcijxjhp>.
- Guterres António (2022b). *Secretary-General Warns Of Climate Emergency, Calling Intergovernmental Panel's Report "A File of Shame", While Saying Leaders "Are Lying", Fuelling Flames*, <https://www.un.org/press/en/2022/sgsm21228.doc.htm>.
- Lawrence Michael, Janzwood Scott, Homer-Dixon Thomas (2022). *What is a Global Polycrisis?*, <https://cascadeinstitute.org/technical-paper/what-is-a-global-polycrisis?>
- Leftvision (2015). *Ende Gelände – Erfolgreicher Protest im Braunkohle-Tagebau*, https://youtu.be/pvg47_38XYg?si=ZMybYKRVATkq39R6&t=82.
- Oxfam (2015). *Extreme Carbon Inequality*, https://www-cdn.oxfam.org/s3fs-public/file_attachments/mb-extreme-carbon-inequality-021215-en.pdf.
- Oxfam (2022). *A Billionaire Emits a Million Times More Greenhouse Gases than the Average Person*, <https://www.oxfam.org/en/press-releases/billionaire-emits-million-times-more-greenhouse-gases-average-person>.
- Potoroczyn Paweł (2014). Wykład Pawła Potoroczyna inaugurujący rok akademicki 2014/2015, <https://youtu.be/gZYYx0hilmQ?si=cuEAHVO2icyktl8L>.
- Quackenbush Casey (2019). *The World's Top 26 Billionaires Now Own as Much as the Poorest 3.8 Billion, Says Oxfam*, <https://time.com/5508393/global-wealth-inequality-widens-oxfam>.
- Raworth Kate (2024). *What on Earth is the Doughnut?*, <https://www.kateraworth.com/doughnut>.
- Roser Max (2019). *Global Inequality of Opportunity*, <https://ourworldindata.org/global-inequality-of-opportunity>.
- SRC – Stockholm Resilience Centre (2024). *Planetary Boundaries*, <https://www.stockholmresilience.org/research/planetary-boundaries.html>.
- UN (2024). *The 17 Goals*, <https://sdgs.un.org/goals>.

Marcin Laberschek  <https://orcid.org/0000-0002-1081-5073>

Uniwersytet Jagielloński
e-mail: marcin.laberschek@uj.edu.pl

ORYGINALNY ARTYKUŁ NAUKOWY

Źródła finansowania publikacji / Funding acknowledgements: brak źródeł

Polityka open access / OA policy: CC BY 4.0

Informacja o konflikcie interesów / Conflict of interest: brak konfliktu interesów

Sugerowane cytowanie artykułu: Laberschek Marcin (2024). Ars, ratio et sensibilitas. *Zarządzenie w Kulturze*, 25(1–2), 341–349.

Abstract

Ars, Ratio et Sensibilitas

The subject matter of the article is in line with the humanistic perspective of management and deals with management as an area of knowledge, the teaching of management in academic centres, and management as a human activity. The aim is to find an answer to the question of whether there is still a place for humanistic management – that is – a management in which human values are at least as important as material ones, in a world in which measurable results count, in which goals determine the means of achieving them, and if so, what such management should be distinguished by. Following the idea contained in Emil Orzechowski's paper *Arte et Ratione*, the author indicates that such management is possible, while at the same time broadening this concept with the element of sensitivity (*sensibilitas*), or more precisely, ethical sensitivity. After all, management without human sensitivity is a mere tool for making profits regardless of the cost.

Keywords: sensitivity in management, ethical sensitivity, morality in management, humanistic management

Mimo że upłynęła już prawie dekada od ukazania się artykułu Emila Orzechowskiego *Arte et ratione* w monografii *Zarządzanie humanistyczne* pod red. Bogusława Nierenberga, Romana Batki i Łukasza Sułkowskiego, to jednak chciałbym do niego w tym krótkim tekście nawiązać. Robię to tym bardziej, że owe łacińskie słowa ponownie padły z ust Profesora całkiem niedawno, a dokładnie na mającej miejsce 11 stycznia 2024 roku konferencji „O przeszłości i przyszłości” zorganizowanej z okazji 10. rocznicy powstania Komisji Zarządzania Kulturą i Mediami PAU.

Nie chcę tutaj podejmować dyskusji nad tym, w jaki sposób rozumieć terminy „zarządzania kulturą” i „zarządzania humanistycznego”, a także do jakiej dziedziny/dyscypliny naukowej zaliczyć te obszary wiedzy (i praktyki) – uczynił to już wspomniany badacz w 2015 roku. Był zresztą ostrożny co do przyszłości „zarządzania humanistycznego” i zwrócił uwagę, że o jego znaczeniu na gruncie nauk o zarządzaniu (podobnie zresztą jak w przypadku „ekonomiki kultury”) zadecydują określone wpływy, w tym polityczno-prawne (Orzechowski 2015: 72). I nie pomylił się.

Zeszyt jubileuszowy dedykowany Profesorowi Emilowi Orzechowskiemu
2024, 25(1–2), s. 341–349
<https://doi.org/10.4467/20843976ZK.24.028.20146>
www.ejournals.eu/czasopismo/zarzadzanie-w-kulturze

Otrzymano/Received: 1.03.2024
Zaakceptowano/Accepted: 1.05.2024
Opublikowano/Published: 15.10.2024

Rodzące się na Wydziale Zarządzania i Komunikacji Społecznej Uniwersytetu Jagiellońskiego zarządzanie humanistyczne straciło rację bytu po wprowadzonej w 2018 roku przez Ministra Nauki i Szkolnictwa Wyższego Jarosława Gowina tzw. Konstytucji dla Nauki. Stało się tak za sprawą administracyjnej manipulacji lokującej zarządzanie (a dokładnie: nauki o zarządzaniu i jakości) wyłącznie w dziedzinie nauk społecznych. Wcześniej nauki o zarządzaniu mieściły się w obrębie dwóch dziedzin: nauk ekonomicznych i humanistycznych. Podział taki dawał uczelniom pewną możliwość wychodzenia poza paradygmat biznesowy w zarządzaniu (tak istotny chociażby w działalności instytucji publicznych czy trzeciego sektora). Stało się inaczej. Niezależność stanowienia nauki i funkcjonowania ośrodków akademickich w oderwaniu od organów władzy jest więc w Polsce fikcją.

W działającym na wspomnianym wydziale Instytucie Kultury, którego ojcem założycielem jest Emil Orzechowski, wciąż jednak istnieją studia z zarządzania kulturą (w ramach kierunku: zarządzanie kulturą i mediami), których program jest mocno zakorzeniony w naukach humanistycznych. Orzechowski kulturę traktuje zresztą szeroko. Nie jest nią wyłącznie sztuka, nie jest nią także kultura symboliczna, ale sposób myślenia i działania określonej grupy ludzi (ibidem: 70–71). W takim ujęciu – pod warunkiem, że dobrze rozumiem optykę Emila Orzechowskiego – zarządzanie kulturą jest nie tylko zatem zarządzaniem sztuką czy, szerzej, różnego rodzaju przejawami ludzkiej egzystencji, lecz także jest to sposób, filozofia zarządzania, ale nie taka, która odwołuje się do zwykłych ludzkich popędów i zaspokajania potrzeb, nie taka, która koncentruje się na użyteczności i nakierowana jest na materialne korzyści, ale odnosząca się do głębszych aspektów natury człowieka, do tego, w jaki sposób ludzie postrzegają i rozumieją rzeczywistość, do ludzkich wartości wspólnotowych, wartości autotelicznych. Mówiąc wprost, zarządzanie kulturą to obszar wiedzy, który nie tylko odnosi się do działalności kulturalnej i odpowiedniego funkcjonowania ludzi i organizacji w sektorze kultury, lecz także, a może przede wszystkim, do wszystkich prób wpływu i zmiany swojego otoczenia przez człowieka, które to próby powinny być podejmowane z uwzględnieniem głębszych pobudek niżli czysto pragmatyczne. W opinii Orzechowskiego zarządzanie, czy szerzej zarządzanie kulturą, powinno więc być oparte na dwóch charakterystycznych wytycznych: sztuce (*ars*) i rozumie (*ratio*), być jednocześnie sztuką (*arte*) i rozumem (*ratione*). Te właśnie słowa padają w tytule pracy Emila Orzechowskiego. I właśnie takie zarządzanie powinno być obecne na polskich uczelniach. Zgadzam się z tym punktem widzenia, odnoszę jednak wrażenie, iż owe dwie wytyczne należy koniecznie uzupełnić o jeszcze jedną, a mianowicie o: *sensibilitas* (wrażliwość).

Zanim podejmę próbę zaprezentowania argumentów przemawiających za przyjęciem tego trzeciego elementu, w pierwszej kolejności wyjaśnię dwa pierwsze. Pojęć *ars* i *ratio*, czyli sztuki i rozumu, nie należy pojmować zgodnie ze współczesnym ich rozumieniem, ale zgodnie z punktem widzenia św. Tomasza z Akwinu, a właściwie Arystotelesa, do którego koncepcji św. Tomasz się odnosił. Sztukę (*ars*) należy więc

rozumieć jako wszelką działalność człowieka (a nie jak obecnie jako twórczość artystyczną), czynności podejmowane przez niego, dzięki którym zmienia otaczającą go rzeczywistość zgodnie z tym, czego oczekuje. Za sprawą tych działań świat, w którym żyje człowiek, staje się jego własnym. Natomiast rozum (*ratio*) dotyczy zarówno wiedzy, jak i norm moralnych. Połączenie tych dwóch elementów sprawia, że człowiek, który zawsze podejmuje działania ingerujące w otaczającą go rzeczywistość, nie robi tego, kierując się podstawowymi pobudkami i egoizmem, ale dla wyższego dobra. Jednocześnie wyznacza sobie pewne granice, których przekroczenie mogłoby skutkować zachwianiem równowagi pomiędzy nim a środowiskiem. Rozum pełni tutaj zatem funkcję hamulca bezpieczeństwa w stosunku do sztuki. Ta sama zasada obowiązuje według Emila Orzechowskiego na polu zarządzania kulturą: otóż zarządzanie pozbawione kultury będzie dążyć wyłącznie do celów materialistycznych, ze szkodą dla otoczenia. Z tego punktu widzenia kultura jest więc owym rozumem (*ratio*) – hamulcem egoistycznych działań ludzkich i jednocześnie motorem napędowym działań wyższego rzędu. Podobną zresztą perspektywę przyjmował Jan Paweł II (1996), na którego Orzechowski powoływał się w swojej pracy *Arte et ratione*.

Dziwi więc to, że dla studentów pierwszego roku studiów licencjackich w Instytucie Kultury wciąż podstawową jest amerykańska definicja zarządzania Ricky'ego Griffina mówiąca o tym, że zarządzanie to „[z]estaw działań (...) skierowanych na zasoby organizacji (...) i wykonywanych z zamiarem osiągnięcia celów organizacji w sposób sprawny i skuteczny” (Griffin 2004: 6). Owo sprawne i skuteczne zarządzanie, jak wskazał Orzechowski, przynosi organizacji pewien zysk. Dla Griffina aspekt moralny nie jest istotny – zyskiem jest po prostu osiągnięcie każdego założonego przez organizację celu – jednakże w kontekście zarządzania kulturą zysk nie wynika (a przynajmniej nie powinien wynikać) z osiągnięcia dowolnego celu, np. natury ekonomicznej, a z pewnych wyższych wartości. W tym kontekście Orzechowski postawił słuszne pytanie: „jak owe zyski mierzyć?” (Orzechowski 2015: 67), na które udzielił również odpowiedzi. Otóż zysk ma wynikać z realizowanej przez organizację misji (ibidem: 68), czyli zadeklarowanych przez nią wartości wyznaczających sposób jej postępowania we własnym otoczeniu.

W tym miejscu pojawiają się jednak wątpliwości, czy owa misja, czyli deklaracja wartości organizacyjnych, jest wystarczającym kryterium, by zarządzanie stało się ludzkie, by zyski były rezultatem czegoś więcej niż zwykły rachunek ekonomiczny i podstawowe potrzeby. Moim zdaniem niekoniecznie. W swoim opracowaniu Emil Orzechowski przytacza popularną ostatnio i w teorii zarządzania, i w praktyce działalności gospodarczej koncepcję społecznej odpowiedzialności biznesu. Przytacza nie dlatego, aby podkreślić jej szczytne założenia, przeciwnie, w słowach: „Ileż w tym [społecznej odpowiedzialności biznesu – M.L.] deklaratywności i pozorów, zamiast działań faktycznych” (2015: 71) zwraca uwagę na to, że podejście to nierzadko bywa pustym hasłem, które nie ma nic wspólnego z rzeczywistością

rynkową. Dlaczego w takim razie misja miałaby być czymś innym? Tylko dlatego, że powiązana jest z instytucjami publicznymi, w tym kultury, a nie przedsiębiorstwami? Czy jednak za szczytnymi hasłami misji instytucji kultury nie mogą kryć się pragmatyczne działania, np. polityka, walka o posady, osobiste ambicje dyrektorów czy przedstawicieli władz lokalnych, a nie estetyczne i społeczne wartości? Oczywiście taka sytuacja może mieć miejsce, i zresztą ma miejsce, na co można podać stosowne przykłady. Sama misja nie jest zatem gwarancją odpowiedniego zarządzania organizacjami kultury, może bowiem pełnić funkcję narzędzia, maski przykrywającej rzeczywistość, która z kulturą nie ma wiele wspólnego. Co w takim razie mogłoby decydować o tym, że zarządzanie kulturą spełnia pokładane w nim oczekiwania? Moim zdaniem jest to ów trzeci, niezbędny obok sztuki (*ars*) i rozumu (*ratio*) komponent, czyli wrażliwość (*sensibilitas*).

Wrażliwość pojmuję jako czułość na docierające do człowieka sygnały z otoczenia i jednocześnie umiejętność ich odróżnienia. Rzecz jasna nie chodzi mi tutaj o czułość sensualną, odmysłową. Nie biorę tutaj pod uwagę również wrażliwości rozumianej jako umiejętność odczytywania emocji czy nastroju innych osób, która jest istotnym aspektem inteligencji emocjonalnej, popularnego w ostatnim czasie podejścia w naukach o zarządzaniu, zwłaszcza w psychologii zarządzania, autorstwa Daniela Golemana (1997) (choć zaznaczyć trzeba, że perspektywa ta jest jednak dość ważna z punktu widzenia podjętej przeze mnie tutaj dyskusji). Interesuje mnie tutaj natomiast wrażliwość etyczna. Pojmowana nie jako krucha i delikatna, spontaniczna i pobudzana feerią uczuć, „przeromantyzowana” postawa człowieka w stosunku do własnego otoczenia, ale jako postawa czuła w sensie refleksyjnego i odpowiedzialnego spoglądania na rzeczywistość społeczną, wyważonego oceniania jej i regulowania. Wrażliwość etyczna pojmowana jako umiejętność zwracania uwagi na to, gdzie leżą granice właściwego postępowania człowieka, zwłaszcza w ramach interesującego mnie tutaj zarządzania. Właściwego w sensie moralnym. To właśnie moralność według mnie jest wyznacznikiem wrażliwości, jest bowiem zbiorem zasad i wartości, dzięki którym stosownie interpretuje się świat, w którym się żyje. Moralność pozwala człowiekowi być wyczulonym, czyli właśnie wrażliwym na krzywdę innych (podobnie jak w przypadku inteligencji emocjonalnej), ale także na niesprawiedliwość, czyhające niebezpieczeństwa i inne problemy, które nie mają zobjektywizowanego wymiaru. Moralność pozwala odróżnić dobro od zła, ponieważ jest swego rodzaju termometrem ludzkich działań i sposobów myślenia.

Korzystanie z wrażliwości etycznej powinno obejmować wszystkie aspekty zarządzania organizacją: po pierwsze dotyczyć relacji organizacji z otoczeniem, po drugie tego, co dzieje się wewnątrz niej. Pierwsza perspektywa odnosi się do budowania poprawnych stosunków z różnymi podmiotami, np. klientami, pośrednikami, dostawcami, konkurentami, jednostkami administracji i wieloma innymi. W tym przypadku wrażliwość etyczna będzie polegała na budowaniu takich relacji z innymi, które nie będą naruszać zasad etyki. Oczywiście nie chodzi o stosowanie

utopijnej zasady równego traktowania wszystkich: inaczej należy podchodzić do klientów, inaczej do dostawców czy mediów – z każdym bowiem z tych podmiotów wchodzi się w inny rodzaj relacji. Na przykład klient oczekuje pełnej informacji o produkcie i ceny odpowiadającej jego wartości – wrażliwość etyczna nakazuje więc organizacji działać zgodnie z tymi oczekiwaniami – natomiast wrażliwość etyczna w ramach rywalizacji z konkurencją wymaga od organizacji innych działań, choćby niestosowania cen dumpingowych czy praktyk tzw. czarnego PR-u. Rzecz jasna przykładów wrażliwości etycznej w odniesieniu do otoczenia organizacji można podać o wiele więcej. Wspomnianym drugim obszarem stosowania wrażliwości etycznej jest sama organizacja, jej wewnętrzne środowisko społeczne, a dokładnie ludzkie problemy pracowników i kadry kierowniczej. Wrażliwość etyczna zwraca się ku problemom zarówno jednostek, grup społecznych, jak i pojawiającym się w relacjach pomiędzy ludźmi. Poszczególni pracownicy z różnych powodów mogą np. odczuwać dyskomfort pracy. Zadaniem przełożonych jest ograniczać go. Wrażliwość etyczna oczywiście nie polega na tym, by zaspokajać potrzeby wyłącznie tych pracowników, którzy zgłaszają ów dyskomfort. Są przecież pracownicy, którzy z różnych powodów nie sygnalizują swoich oczekiwań, i w ten sposób mogą uzyskiwać mniej niż ci, którzy jasno komunikują, czego im brakuje. Wrażliwość etyczna osób na stanowiskach kierowniczych polega więc na takim działaniu, aby dostrzegać problemy wszystkich pracowników (i „głośnych”, i „cichych”) i zaspokoić w możliwie równym stopniu ich potrzeby. Zarządzanie organizacją na podstawie wrażliwości etycznej to budowa sprawiedliwie działającego organizmu społecznego na wszystkich możliwych polach życia organizacji. To permanentne i trudne działanie, wymagające podejścia i grupowego, i indywidualnego. Osoby zarządzające organizacją z wykorzystaniem wrażliwości etycznej muszą dysponować szczególniego rodzaju kompetencjami społecznymi i psychologicznymi, ale przede wszystkim wyróżniać się wyjątkową moralnością. To moralność jest bowiem źródłem wrażliwości etycznej, to moralność pozwala ocenić, co właściwe, a co nie. To moralność wskazuje drogę postępowania, choć nierzadko droga ta nie jest oczywista (to jednak temat na inne opracowanie).

Człowiek nie rodzi się jako istota moralna. Nabywa moralność w procesie socjalizacji poprzez przebywanie i integrowanie się z określonym środowiskiem społecznym, które dysponuje swoistym zestawem wartości. W ten sposób człowiek staje się wrażliwy – czerpiąc z nabytego źródła moralności. Moralność, a zatem i wrażliwość mają więc charakter kulturowy. Wynikają bowiem z kultury społecznej reprezentowanej przez określoną wspólnotę (w tym z przyjętej orientacji filozoficznej czy wyznawanej wiary), są zatem specyficzne dla różnych kręgów kulturowych (ale nie dla wszystkich, o czym piszę poniżej). Wskazałem wcześniej, powołując się na Emila Orzechowskiego i Jana Pawła II, że rozum (*ratio*) ma swoje zakorzenie nie w kulturze, że to właśnie on przeciwdziała egoistycznym zapędom człowieka, wskazując właściwe ścieżki postępowania. Albowiem rozum to nie tylko nabyty

zasób wiedzy, lecz także moralność. Pojawia się więc istotne pytanie, w jakim celu wyodrębnić trzeci element, jakim jest wrażliwość (*sensibilitas*), czy nie wystarczy rozum, skoro jego immanentną składową jest moralność, która, jak wspomniałem, tę wrażliwość wyznacza, stanowi jej punkt odniesienia?

Może się wydawać, że każda kultura dysponuje swoją moralnością, gdyż każda posiada swój własny zestaw wartości. Tak jednak nie jest: każda społeczność posiada własny zestaw wartości, ale nie każda własny system moralny. Wartości bowiem mogą być powiązane i wynikać z przyjętego przez określoną społeczność systemu moralnego albo też mieć źródło w odmiennych niż on założeniach, nierzadko mu przeciwnych. Przykładem tego są wartości nihilistyczne, relatywistyczne i inne, które nie opierają się na fundamencie odróżniania dobra od zła. Tymczasem podstawowym założeniem moralności jest podział na dobre (to, co właściwe) i złe (to, co niewłaściwe). Czeski ekonomista Tomáš Sedláček w swojej książce *Ekonomia dobra i zła. W poszukiwaniu istoty ekonomii od Gilgamesza do Wall Street* zwrócił uwagę, że ekonomia jako umiejętność gospodarowania zasobami towarzyszyła wspólnotom ludzkim od zawsze. W przeszłości była nierozzerwalnie połączona z moralnością, czyli z aspektami dobra i zła, które wyznaczały pole właściwego postępowania człowieka w zakresie wymiany dóbr, wykonywanej pracy, wykorzystywania zasobów i wielu innych. Perspektywa ta uległa zmianie w oświeceniu, kiedy doszło do odseparowania ekonomii od moralności, a ważną rolę w tym zakresie odegrał Bernard de Mandeville. Uważał on, że moralność stanowi przeszkodę dla rozwoju społeczeństwa, co więcej, że to wady, a nie cnoty są warunkiem koniecznym postępu. Zdaniem Sedláčka ten zwrot w myśleniu był załączkiem tego, że obecnie ekonomia: „[p]rzestała być nauką o moralności i stała się nauką matematyczną, zajmującą się alokacją środków”. Dalej Sedláček pisze: „Gdyby tyle samo energii ekonomia poświęcała na zagadnienia etyczne, to bardzo prawdopodobne, że odpowiedzi na wiele pytań prowadzących do «ślepego zaułka», zwłaszcza w ekonomii politycznej, byłyby jaśniejsze. Ekonomia straciła kontakt z etyką, z której się wywodzi” (Sedláček 2012: 281).

Współczesna wiedza i działalność ekonomiczna nie potrzebują więc moralności, odrzucają ją. W ten sposób wartości dobra i zła można pominąć albo (być może jeszcze „korzystniej”) spragmatyzować i odnieść choćby do tego, co użyteczne czy przyjemne: gdzie dobrym nazwie się to, co jest użyteczne lub sprawia przyjemność, złym natomiast to, co jest im przeciwne. Jest to jednak próba zrelatywizowania dobra i zła, operacja przejścia i przesunięcia tych wartości na pola codziennej działalności człowieka tylko po to, aby wytworzyć wokół nich aurę wyjątkowości. Z pragmatycznego (aktualnego) punktu widzenia dobrym można więc nazwać jakiegokolwiek użyteczne działanie: dobre mogą być osiąganie zysków, ograniczanie kosztów, walka z konkurencją, kontrola pracowników; tymczasem z moralnej perspektywy każde z tych działań może być zarówno dobre, jak i złe. Dobre i złe, które są wykorzystane z gruntu moralności, stają się zwykłymi nazwami, których celem jest wyłącznie podkreślenie znaczenia czegoś. Takie dobro i złe w rzeczywistości nie są ani dobrem

i złem. Są atrapą. Działają jak reklama, która ma przekonać człowieka do podjęcia lub zaniechania określonych czynności oraz przesłonić możliwe konsekwencje.

Prawdziwe dobro i zło muszą zatem mieć oparcie w moralności. Podobnie do sprawy podchodził Leszek Kołakowski, który jasno określił swoje stanowisko: „Credo moje zakłada, że odróżnienie dobra i zła jest dziełem instytucji moralnej i że, co więcej, jest to odróżnienie odnoszące się do tego, co w rzeczy samej w świecie ludzkim zachodzi” (Kołakowski 2007: 189). Ponadto według filozofa ta umiejętność odróżniania jest rodzajem zabezpieczenia przed niewłaściwym (np. czysto utylitarnym) postępowaniem człowieka: „Nasze sądy o tym, co dobre i złe (...) nie tyle mówią, że to czy owo jest «przyjemne» lub «pożyteczne» dla wypowiadającego, ile są sposobami wzajemnego utwierdzania się ludzi w godziwości zachowań, którym ich potrzeba «przyjemności» lub «pożytku» (cokolwiek to znaczy) się sprzeciwia” (ibidem: 186–187). W skrócie można więc powiedzieć, że wynikająca z pokładów moralności umiejętność oddzielenia dobra od zła jest hamulcem i zarazem ochroną przed niegodziwym zachowaniem człowieka.

Jakie jednak hamulce obowiązują w dzisiejszych czasach? Wspomniałem wcześniej, że rozum (*ratio*) może pełnić funkcję takiego hamulca. Może, jednakże w obecnej spragmatyzowanej rzeczywistości wydaje się to trudne, jeśli nie niemożliwe. Ta trudność wynika z oddzielenia, na co wskazałem już wcześniej, powołując się na Sedláčka, wiedzy od moralności – czyli komponentów rozumu (*ratio*). Wiedza i moralność nie są więc ściśle powiązane i w każdym momencie może dojść do ich rozłączenia, z czym aktualnie mamy do czynienia. Co w przypadku takiego odłączenia się dzieje? Wówczas wyznacznikiem postępowania człowieka, jego „rozumem”, staje się „czysta wiedza”. A wiedza pozbawiona podłoża etycznego pełni wyłącznie funkcję bodźca do działania i użytecznego narzędzia, które pozwala człowiekowi skutecznie eksplorować środowisko, w którym żyje, wpływać na nie zgodnie z oczekiwaniami. Sama w sobie wiedza nie potrafi natomiast rozstrzygać dylematów moralnych, gdyż nie taka jest jej istota. Tymczasem wpływanie na środowisko, w którym człowiek przebywa z wykorzystaniem wiedzy i będąc motywowanym chęcią jej pogłębienia, z jednoczesnym odrzuceniem aspektów moralnych, może mieć katastrofalne skutki. Przykładem mogą być eksperymenty medyczne na innych organizmach, gdzie cel uświęca środki. A zatem wiedza udziela człowiekowi jedynie takiej odpowiedzi, w jaki sposób osiągnąć obrany przez siebie cel, ale nie takiej, czy sposób ten jest akceptowalny moralnie i czy w ogóle warto do tego celu dążyć.

Podobnie jest z zarządzaniem, które wywodzi się z nauk ekonomicznych i jest z nimi mocno powiązane (perspektywa humanistyczna w naukach o zarządzaniu ma peryferyjne znaczenie). W tym miejscu ponownie chciałbym nawiązać do podstawowej definicji zarządzania Griffina. Przypomnę ją: zarządzanie to „[z]estaw działań (...) skierowanych na zasoby organizacji (...) i wykonywanych z zamiarem osiągnięcia celów organizacji w sposób sprawny i skuteczny” (Griffin 2004: 6). Jest w niej zawarty aspekt sztuki (*ars*), czyli są to ludzkie *działania* skierowane na

zasoby organizacji, jest w niej także element rozumu (*ratio*), a mianowicie *sprawne i skuteczne* działania – by zrobić coś sprawnie i skutecznie, konieczna jest bowiem wiedza. Jednocześnie owa definicja jest całkowicie pozbawiona aspektu moralnego: według niej do celu należy bowiem dążyć z wykorzystaniem rozumu, a więc dobrze w sensie użytecznym, nie jest natomiast istotne, czy dobrze w znaczeniu moralnym. Podejście Griffina powinno być zatem koniecznie uzupełnione o fundament moralny – menedżer powinien być osobą jednocześnie sprawną i skuteczną, ale także wrażliwą na problemy wynikające z podejmowanych przez siebie działań i dążenia do celu. Wrażliwą, czyli postępującą moralnie. O człowieku, który konfrontuje sprawność w działaniu z moralnością, można powiedzieć, że jest osobą cnotliwą. Według przywoływanego tutaj już wcześniej Kołakowskiego ludzką cnotę należy rozumieć bowiem „jako wszelką moralnie ocenianą sprawność, niezbędną dla znośnego życia w ludzkiej wspólnotie (...)” (Kołakowski 2007: 49). Dziś rzadko w odniesieniu do ludzi używa się określenia „człowiek cnotliwy”. Podobny kryzys dotyczy też innych określeń: honoru, godności, szlachetności, przyzwoitości, zacności czy prawości. Ponieważ język jest lustrem rzeczywistości, to brak pewnych określeń w nim zawartych jest również informacją o tym, jak owa rzeczywistość wygląda. A wygląda ona tak, że postawy humanistyczne przestają być potrzebne i schodzą na dalszy plan.

Podobnie jak inne aspekty rzeczywistości społecznej zarządzanie uległo więc zutilitaryzowaniu i spragmatyzowaniu (dotyczy to zresztą innych nauk, jest to jednak temat wymagający odrębnego omówienia). Zarządzanie stało się wyłącznie nieczułym mechanizmem wykorzystywanym przez kadrę kierowniczą do uzyskiwania pożądanych korzyści. Taka pozbawiona ludzkiej wrażliwości wiedza (*ratio*) przekazywana jest studentom na kursach zarządzania na współczesnych uczelniach. I nie wydaje się, by wiedza ta ponownie „wypełniła się” moralnością, tak jak miało to miejsce w ekonomii w czasach przedoświeceniowych. A przynajmniej nic nie wskazuje na to, aby doszło do tego w najbliższym czasie. Zamiast więc czekać, by wiedza na temat zarządzania „sama z siebie” połączyła się z moralnością, należy podjąć inne kroki. Wiedzę pozostawić wiedzy i nauczać jako takiej, a równoległe wypełnić (a nie tylko uzupełnić) program studiów z zarządzania przedmiotami z obszaru aksjologii. Uczelnie muszą być miejscem permanentnego zderzania wiedzy z moralnością. Zarządzanie, w tym również interesujące mnie tutaj zarządzanie kulturą, powinno być zatem oparte nie na dwóch, a na trzech wzajemnie uzupełniających się filarach: dwóch, o których wspominał prof. Orzechowski, *ars* (sztuka) i *ratio* (rozum), a także odrębnym trzecim, opartym na umiejętności odróżniania dobra od zła, *sensibilitas* (wrażliwość). Jest to warunek konieczny, by zarządzanie stało się prawdziwie humanistyczne. Wprowadzenie tej zmiany uzależnione jest przede wszystkim od decyzji i działań ze strony społeczności akademickiej. Zmiana ta nie nastąpi natomiast za sprawą machinacji politycznych, w tym odgórnej likwidacji i tworzenia dziedzin i dyscyplin naukowych, gdyż takie działania są nierzadko pozorne i polegają na

maskowaniu rzeczywistości, która sama w sobie się nie zmienia. Czas na rzeczywiste działania w postaci nauki wrażliwości! Absolwenci Instytutu Kultury powinni być ludźmi wrażliwymi. Człowiek niewrażliwy to taki, który nie potrafi odróżnić dobra od zła. Wrażliwy jest nieobojętny na problemy otaczającej go rzeczywistości.

W powyższym artykule starałem się podjąć dyskusję z zakresu humanistycznej perspektywy zarządzania jako dyscypliny naukowej oraz zarządzania jako praktyki działania i wskazałem na problem odhumanizowania jednego i drugiego. Celem było znalezienie komponentu, który oprócz dwóch wskazanych przez Emila Orzechowskiego – sztuki (*ars*) i rozumu (*ratio*) – uczyniłby zarządzanie bardziej ludzkim. Wskazałem, że tym ważnym elementem jest wrażliwość, wrażliwość etyczna, której brakuje współczesnemu zarządzaniu. W powyższej krótkiej analizie uzasadniłem, dlaczego wrażliwość może uczynić zarządzanie bardziej dopasowanym do dzisiejszej rzeczywistości, której jedną z charakterystycznych cech jest kryzys moralności. Dyskusja na temat wrażliwości wydaje się ważna z naukowego punktu widzenia i można ją prowadzić na wielu polach rozmaitych nurtów zarządzania, w tym: zasobami ludzkimi (sam zresztą termin „ludzkiego zasobu” budzi wiele wątpliwości), finansami, marketingowego, produkcją, a także w obrębie przywództwa, motywacji, zachowań organizacyjnych i komunikacji czy kultury organizacyjnej. W każdym z tych obszarów debata o wrażliwości może być niezwykle interesująca i naukowo inspirująca, ale także zwyczajnie potrzebna.

Bibliografia

- Goleman Daniel (1997). *Inteligencja emocjonalna*, przeł. Andrzej Jankowski. Poznań: Media Rodzina.
- Griffin Ricky (2004). *Podstawy zarządzania organizacjami*, przeł. Michał Rusiński. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Jan Paweł II (1996). Dobro wspólne. *L'Osservatore Romano*, 5 stycznia [za:] *Gazeta Uniwersytecka UŚ*, gu.us.edu.pl.
- Kołąkowski Leszek (2007). *Mini wykłady o maxi sprawach*. Kraków: Wydawnictwo Znak.
- Orzechowski Emil (2015). Arte et ratione. W: Bogusław Nierenberg, Roman Batko, Łukasz Sułkowski (red.), *Zarządzanie humanistyczne*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 63–74.
- Sedláček Tomáš (2012). *Ekonomia dobra i zła. W poszukiwaniu istoty ekonomii od Gilgameša do Wall Street*, przeł. Dariusz Bakalarz, wstęp Václav Have. Warszawa: Wydawnictwo Studio Emka.

„Nowa” polityka państwa w obszarze kultury wizualnej. Projekt

Jan Stanisław Wojciechowski  <https://orcid.org/0000-0003-2724-848X>
e-mail: j.s.w.wojciechowski@gmail.com

ORYGINALNY ARTYKUŁ NAUKOWY

Źródła finansowania publikacji / Funding acknowledgements: brak źródeł

Polityka open access / OA policy: CC BY 4.0

Informacja o konflikcie interesów / Conflict of interest: brak konfliktu interesów

Sugerowane cytowanie artykułu: Wojciechowski Jan Stanisław (2024). „Nowa” polityka państwa w obszarze kultury wizualnej. Projekt. *Zarządzenie w Kulturze*, 25(1–2), 351–368.

Abstract

The “New” Polish Cultural Policy. A Project

The paper aims at diagnosing the underlying causes for the state of visual culture in Poland and indicating the directions of the new cultural policy for the country. The method applied is a combination of auto-ethnography with analytical development of several hypotheses based on the materials from the realm of cultural anthropology. Part of the reasoning conducted in the article is important methodologically and intended for practitioners. It is based on the comparison between today’s challenges facing the devisers of cultural policy and the challenges from 30 years ago, when the author was building a project of cultural policy for the government of those days. Due to the lack of decisive legitimisation of activities in the ideological sphere, the author defines cultural policy as enhancing the values and mitigating the flaws in the existing state of culture. The crucial thesis of the text positions the source of divisions in the contemporary Polish visual culture in the ideological sphere. The ideological division is discussed in the text in the categories of modernizers and conservatives. As a crucial part of symbolic culture connected with visual perception, the visual culture is divided according to beliefs which have either a radically discursive character (in the light of contemporary science one cannot unambiguously resolve their truthfulness) or they remain impossible to be captured rationally. They are a matter of faith and embedded in religious rituals. That is why, among others, we cannot ignore the philosophical foundations of cognition. Part of the article refers to the readiness of contemporary humanities to address the complicated issues of the cognitive theories in the light of such directions of thought as post-correlationism. As a result, a comparison between the resolutions enhancing the coexistence of the state and free market in the sphere of culture, postulated in the project of cultural policy from 1998, and the contemporary dysfunctional cohabitation of the camp of radical modernizers with the camp of conservatives, allows the author to formulate – in the form of a project – a number of proposals. They have character of philosophical and ideological theses as well as organizational and institutional proposals. Additionally, a question was posed about the need to establish a state institution monitoring the cases of ideological ‘corruption’ in the public institutions of culture. The conclusions are formulated in over a dozen points. What was found to be relevant is, among others, the emphasis of the significance of modernity as a modernizing option, supporting the local cultural potential and Christianity as a reservoir of idiomatic forms of intellectual speculation.

Keywords: visual culture, modernizers, conservatives, cultural policy, post-correlationism

Celem artykułu jest zdiagnozowanie źródeł stanu kultury wizualnej w Polsce i wskazanie kierunków nowej polityki kulturalnej państwa w tym obszarze. Używam określenia „nowa”, mając na uwadze pewien wkład, jaki miałem w tworzeniu „starej” polityki kulturalnej, w postaci ekspertyzy Instytutu Kultury dla Ministerstwa Kultury i Sztuki, opracowanej w roku 1998 (Ilczuk et al. 1999: 148–162). Znajdziemy w tamtym projekcie wyraz wszystkich kluczowych dla okresu tzw. transformacji ustrojowej aksjomatów, które najogólniej ujmuje określenie „(neo)liberalna demokracja”. Zawarte w nim postulaty pod adresem polityki kulturalnej motywowane były przekonaniem, iż gospodarka rynkowa tworzy najlepsze (a nawet jedynie słuszne) środowisko funkcjonowania kultury. Kultura (sztuka) i gospodarka rynkowa tworzą – ujmując rzecz w największym skrócie – synchroniczny aparat. Zadaniem polityków i organizatorów kultury było tę, zmaconą w PRL-u, synchronię przywrócić i odpowiednio uregulować parametry finansowe, organizacyjne i prawne¹. Rekomendacje zawarte w „starym” projekcie są szczegółowymi przypisami do tego generalnego założenia. Towarzystwo wtedy tej generalnej idei przekonanie (jak się niebawem okazało, niebezwarunkowe), że wolny rynek jest nierozzerwalnie związany z demokracją rozumianą jako polityczne środowisko wolności obywatelskich.

Założenia polityki kulturalnej nie były przez poszczególne ekipy rządowe – tak jak w przywołanym projekcie sprzed ćwierć wieku – wyartykułowane i wdrażane z uwzględnieniem akademickiej wiedzy kulturoznawczej. Po likwidacji Instytutu Kultury MKiDN w roku 2002 nie było na krajowej scenie badań kulturoznawczych kompleksowego zainteresowania tym tematem². Zasluga prof. Emila Orzechowskiego

¹ Projektowanie polityk kulturalnych i transformacja instytucji kultury w latach dziewięćdziesiątych odbywały się pod mocnym ciśnieniem woli zmiany całego ustroju kultury. Pojęcie to, którego używam w swoich wykładach i tekstach kulturoznawczych, zakorzenione jest w dorobku teoretycznym i badawczym Instytutu Kultury MKiS. Począwszy od połowy lat siedemdziesiątych, stanowił on rządowe zaplecze naukowe dla praktyk zarządczych w kulturze i kształtowania polityki kulturalnej państwa. W środowisku badaczy pracujących w IK posługiwano się kategorią kultury artystycznej. Można nazwać tę koncepcję późnomodernistyczną, była ona bowiem mieszanką marksizmu, niemieckiego antynaturalizmu, pozytywizmu logicznego i hipotetyzmu. Na tej szerokiej płaszczyźnie ideowej spotykali się młody Marks z Plechanowem, Diltheyem, Weberem, Popperem, Ingardenem i Znanieckim (Zamiara 2010: 283–308). Przywołana ekspertyza była sama w sobie świadectwem wyrazistej przemiany zachodzącej w myśleniu o ustroju kultury, czyli miejscu kultury (w tym także kultury artystycznej) w relacji do całości praktyk społeczno-gospodarczych i politycznych, jaka miała miejsce w tej placówce. Można by ten proces określić jako odchodzenie od późnomodernistycznego „kulturalizmu”, wytyczającego kulturze artystycznej uprzywilejowane miejsce jako właściwego środowiska emancypacyjnych praktyk społecznych, do neoliberalnych idei wolnego rynku (zwłaszcza w wersji Friedricha Augusta von Hayeka) jako regulatora procesów zarówno w gospodarce, jak i w sferze tzw. nadbudowy (Banach 2001: 66–83; Kotowa 2010: 309–334). Kwestią sporną stało się w tym horyzoncie myślenia, mającym wymiar teoretyczno-światopoglądowy, usytuowanie państwa. W miejscu wcześniejszej hipertrofii państwa pojawiła się skłonność do jego ignorowania, z czym, w swoich propozycjach organizacyjnych, polemizuje projekt Doroty Ilczuk, Andrzeja Sicińskiego, Jana Stanisława Wojciechowskiego.

² Warto odnotować kilka doktoratów odnoszących się wprost do polityki kulturalnej w Polsce: Przemysława Kieliszewskiego (2007) *Polityka kulturalna wobec rozwoju społeczeństwa obywatelskiego*

było przygarnięcie kilku „rozbitków”, po likwidacji w roku 2002 Instytutu Kultury, do nowo utworzonego Instytutu Kultury na Wydziale Zarządzania i Komunikacji Społecznej Uniwersytetu Jagiellońskiego, dzięki czemu zarządzanie kulturą mogło mieć przez pewien czas charakter zarządzania humanistycznego korzystającego z wiedzy kulturoznawczej zakorzenionej w badaniach warszawskiego instytutu. Wkrótce zagadnienia zarządzania w sektorze kultury i polityka kulturalna zyskały nowy kontekst badawczy w postaci wiedzy o zarządzaniu, a na Uniwersytecie Jagiellońskim pojawiło się grono wyspecjalizowanych badaczy (Kocój et al. 2019).

W nieco innej perspektywie badawczej toczyła się bardzo ożywiona, światowa debata o sztuce. Echo tej debaty – w interesującym nas w tym artykule obszarze kultury wizualnej – znaleźć było można m.in. na łamach czasopisma „Szum”, kwartalnika warszawskiej ASP „Aspiracje”, na konferencjach Polskiego Towarzystwa Kulturoznawczego, ale także w posiedzeniach Komisji Zarządzania Kulturą i Mediami PAU³. Do miana kompendium wiedzy na temat relacji praktyk sztuk wizualnych do wiedzy o sztuce, kulturze wizualnej i uwarunkowań społeczno-politycznych w dyskursie światowym pretendować może książka Iwony Lorenc i Sławomira Marca *O sztuce na Titanicu* (Lorenc 2022).

Mimo pewnej marginalizacji w Polsce krytycznej debaty o polityce kulturalnej, w różnym stopniu i w różnych obszarach zarządzania, była ona werbalizowana i wdrażana⁴. Jak zatem wytłumaczyć, iż pomimo osiągnięcia w pewnym zakresie – tkwiącej głęboko w założeniach projektu przypomnianego na wstępie tego artykułu – synchronii rynkowej gospodarki, kultury i demokracji obywatelskiej kultura symboliczna po ponad 30 latach modernizacji jest wciąż jednym z najbardziej nabrzmiałych obszarów społeczno-politycznego konfliktu? To pytanie zadaje sobie dziś wiele osób w Polsce.

Metoda badawcza zastosowana w artykule oparta jest na indywidualnie opracowanym przez autora archiwum i systemie metodycznych, codziennych notatek. Archiwum prowadzone jest od roku 1969 do dziś. Notatki usystematyzowane są w rocznikach. Odnoszą się one do wszystkich aspektów pracy zawodowej autora, zwłaszcza praktyk artystycznych, ale także do pracy na gruncie nauk humanistycznych, ze wszystkimi metodologicznymi regułami zawodowo uprawianej krytyki sztuki i akademickiego kulturoznawstwa (Wojciechowski 2020–2021: 101–108). Mieści się ona w spectrum metody autoetnograficznej w jej wariacie analitycznym (Anderson 2014: 144–167).

w Polsce, doktorat pod kierunkiem prof. Jacka Sojki napisany na UAM; Andrzeja Leśniewskiego (2017) *Modele polityki kulturalnej państwa polskiego 1944–2015*, doktorat napisany pod kierunkiem prof. UAM Jana Grada na UAM; Natalii Bryłowskiej (2017) *Zawód artysta. Zarządzanie karierą artystyczną w czasach późnego kapitalizmu*, praca napisana pod opieką dr. hab. Jana S. Wojciechowskiego na UJ.

³ Niektóre tezy tego artykułu znalazły się w niepublikowanym referacie Jana Stanisława Wojciechowskiego wygłoszonym (na zaproszenie prof. Emila Orzechowskiego) na posiedzeniu Komisji Zarządzania Kulturą i Mediami PAU. Por. także Wilk et al. 2015.

⁴ Por. *Narodowa Strategia Rozwoju Kultury na lata 2004–2013* (2004).

Jako dyrektor artystyczny Centrum Rzeźby Polskiej oraz kurator wielu wystaw w tej instytucji i poza nią (m.in. w Polskim Pawilonie Biennale Sztuki w Wenecji), a zwłaszcza jako dyrektor Instytutu Kultury MKiS (później MKiDN) pozostawałem w orbicie liberalnej polityki w dziedzinie kultury wizualnej (sztuki) jako jej badacz, propagator, a także (zwłaszcza po roku 2005) jako jej krytyk (Wojciechowski 2014).

Kultura symboliczna jest jednocześnie sceną i aktorem konfliktu. Niepoślednie miejsce w tym spektaklu zajmuje spór o polską kulturę wizualną⁵. W artykule spróbuję rozważyć źródła nabrzmiewających w niej destruktywnych napięć i wskazać – zgodnie z ogólną dyrektywą polityki kulturalnej jako działań regulatywnych państwa – kilka kierunkowych decyzji o charakterze aksjologicznym i organizacyjnym.

Kluczowa teza tego artykułu lokuje źródła sporu w sferze światopoglądowej. Złożoność dzisiejszej sytuacji kultury w Polsce da się zredukować obecnie do dwóch głównych, opozycyjnych opcji. Pierwsza stara się zebrać wszelkie argumenty na rzecz tezy o specyfice i wartościowej odmienności (oryginalności) polskiej kultury, składającej się na szczególny walor polskości (i jej mocną oraz atrakcyjną tożsamość). Druga przeciwnie, argumentuje na rzecz uniwersalnych (globalnych) procesów kulturowych, w których Polska uczestniczy (bądź nie uczestniczy) jako imitator bądź spóźniający się pretendent (jej tożsamość jest mglista, nie do akceptacji, raczej do zdecydowanej przebudowy). Od dawna toczy się spór polonofilów z okcydentalistami.

⁵ Dodatkowego wyjaśnienia wymaga pojęcie kultury wizualnej. Umieszczam je w perspektywie kulturoznawstwa jako zinstytucjonalizowanej dyscypliny akademickiej, wyłonionej około połowy lat siedemdziesiątych w Polsce z multidyscyplinarnego pola, obejmującego m.in. literaturoznawstwo, historię sztuki, filozofię, antropologię, estetykę. W polu tym, za sprawą badań tzw. poznańskiej szkoły metodologicznej (Jerzy Kmity), jak również dzięki przeniesionym na grunt warszawski przez Krzysztofa Kostyrko (na łamach czasopisma „Sztuka”) i Teresę Kostyrko (na gruncie Instytutu Kultury MKiS) – badaniom sztuki, wykuwa się pojęcie kultury artystycznej. Pojęcie kultury artystycznej było zakorzenione w rozszerzonych pojęciach sztuk plastycznych i życia artystycznego. Dzięki Aleksandrowi Wallisowi i jego książce *Artyści plastycy. Zawód i środowisko* (1964) zyskało ono wtedy dodatkową, socjologiczną treść. Wallis umieścił mianowicie twórczość plastyczną w szerszym kontekście problemów społeczno-zawodowych artystów. Ujmując w największym skrócie: kultura artystyczna to obecne w obiegu publicznym przekazy symboliczno-światopoglądowe sztuki postrzegane w relacji do społeczno-ekonomicznych warunków ich wytwarzania przez artystów w danym okresie historycznym. Rozwój badań w tym obszarze przez ostatnie prawie 50 lat wzbogacił instrumentarium metodologiczne o szereg pojęć, które zawdzięczamy m.in. takim teoretykom i badaczom, jak George Dickie (świat sztuki, instytucjonalna teoria sztuki) Pierre Bourdieu (pole sztuki) czy F.J.T. Mitchell (kultura wizualna), przyniósł także dość obszerną literaturę, którą umieścić można w obszarze nauk o zarządzaniu w związku z rynkowymi przemianami środowiska zawodowego artystów. Kultura wizualna w tej perspektywie dyscyplinarnej to pojęcie rozszerzające rozumienie kultury artystycznej o praktyki artystyczne rozwinięte w ciągu ostatniego półwiecza (zwłaszcza praktyki neoawangardowe, postkonceptualne, medialne, performatywne), rozpatrywane w orbicie relacji społeczno-polityczno-gospodarczych (zwłaszcza rynkowych) z zaangażowaniem nauk społecznych, antropologii kulturowej, filozofii i humanistycznie zorientowanego zarządzania (Wojciechowski 2014; Załuski 2024).

W kontekście tych stronnictw kulturowych w środowisku przedstawicieli kultury wizualnej funkcjonują dwie odmienne formacje artystyczno-estetyczne. Są to po pierwsze rekonstruktorzy i konserwatyści polskiej „normy” (wzoru) kulturowej. Konserwatyści dość mocno trzymają się katolicyzmu (czy ogólniej chrześcijaństwa) jako fundamentu polskości. Po drugie dekonstruktorzy i modernizatorzy. Modernizatorzy na sztandarach noszą nowoczesność, wytyczającą dla nich horyzont światopoglądowy. Jest ona symbolem zachodniej metropolii i radykalnie świeckich ideałów sprzecznych z katolicką religijnością.

W samym sercu tego sporu usytuowała się kultura wizualna. Zarzewiem wielu wojen kulturowych w Polsce były działania artystów wizualnych w przestrzeni publicznej. Mam na myśli m.in. casus Roberta Rumasa, Katarzyny Kozyry, Piotra Ukląńskiego, Maurizzia Cattelana, wystawę *Irreligio* (kuratorstwa Kazimierza Piotrowskiego)⁶.

Pod pewnymi względami kontrowersja ta przypomina funkcjonujący od dawna (jeszcze w latach trzydziestych i pięćdziesiątych) i powracający dziś z wielkim impetem (nadawanym przez dyskusje o imigrantach) w kulturze europejskiej spór apologetów kultury wysokiej (David Hare, T.S. Eliot, Roger Scruton) oraz piewców walorów kultury popularnej (George E. Marcus, James Clifford, Michael Fischer).

Chodzi nie tyle o podobieństwo rozłożenia argumentów, ile o zaciętość sporu i społeczną polaryzację stojących za tymi opcjami obozów politycznych. Wydawało się, że spór ten nieco przygaśł z tej racji, że kultura masowa w nowym mariażu z globalnym, neoliberalnym kapitalizmem rozniosła na strzępy elitarystów i, jak to ujął kiedyś prof. Marcin Czerwiński, kultura wysoka jest dziś domeną hobbystów, i stała się już tylko „subkulturą kultury masowej” (Czerwiński 2000: 156). Idąc tym tropem, moglibyśmy zaryzykować twierdzenie, że bazująca na chrześcijaństwie kultura polska jest subkulturą uniwersalnej kultury nowoczesnej. Podziały te kojarzyć się mogą także z obozami: chrześcijańskich konserwatystów (Edmund Burke, Joseph de Maistre, Emmanuel Mounier, Alan Sokal, Ryszard Legutko, Andrzej Nowak) oraz postmodernistów (Michel Foucault, Richard Rorty, Paul Feyerabend, Jean-François Lyotard, Jean Baudrillard, Andrzej Szahaj).

Postmodernizm umocnił się jako kulturowa orientacja liberałów, którzy szli przez ostatnie dziesięciolecia zwycięsko przez instytucje kultury na całym świecie. Konserwatyści przygaśli wraz z sekularyzacją, co nie znaczy, że całkiem stracili swoje wpływy i swoich wybitnych reprezentantów (Scruton). Nie przestał się liczyć – wbrew świeckim prorocstwom – głos Kościoła, zwłaszcza Kościoła katolickiego i papieży.

Jak te podziały mają się do sztuk wizualnych? Rozważając problem kultury wizualnej, robimy założenie, iż sztuki, zwane niegdyś pięknymi, przeszły w XX wieku, a zwłaszcza w okresie ostatnich 50 lat znamiennej transformację. Włączyły mianowicie

⁶ Te i dziesiątki innych przypadków, w których dostrzec można elementy konfliktu wedle powyższych podziałów, kolekcjonuje skrupulatnie Jakub Dąbrowski (Dąbrowski, Demenko 2014).

w krąg swych kanonicznych praktyk dyskurs awangardowy, przekształcony po drugiej wojnie światowej w dyskurs neoawangardowy. Konkuruje w nim idea autonomii sztuki i krytyka awangardy (Clement Greenberg, Peter Burger, Russel A. Berman, Donald Kuspit, Sławomir Marzec) z antyinstytucjonalizmem awangardy (Oskar Hansen, Artur Żmijewski) (Zeidler-Janiszewska 1996).

Jest też inna perspektywa artystyczno-estetycznego sporu w ramach sztuki. Chodzi o stosunek do przeszłości. Tutaj polemizuje historyzm (Hermann Lübbe, Odo Marquard, Charles Jencks, Achille B. Oliva, Fredric Jameson) z futuryzmem (Friedrich Nietzsche, Filippo Tommaso Marinetti, Joseph Kosuth). Polemiczny jest także stosunek do transcendencji („transcendencji”), widoczny zwłaszcza w różnych koncepcjach estetycznych, że wymienię dla przykładu estetykę wzniosłości (Immanuel Kant, Theodor Adorno, Jean-François Lyotard) i estetykę alegorii (Georg Wilhelm Friedrich Hegel, Walter Benjamin, Peter Burger).

Istotnym dopowiedzeniem w tym kontekście jest wskazanie, czym różni się kultura wizualna od kultury w ogólnym sensie, wskazanym powyżej. Dyskurs na ten temat jest przepastny, zwłaszcza gdy skojarzymy go z toczącą się w ostatnich latach debatą na temat *visual culture studies*. Powiedzmy tak: kultura wizualna byłaby specyficznym (jakim to już kwestia różnych teorii) splotem organizacyjno-technicznych warunków, w których dokonuje się semantyzacja (sensotwórcza praca) aktu widzenia⁷.

Postawmy teraz problem, uogólniając niejako problematykę zarządzania kulturą wizualną i „rozciągając” ją tak, iż staje się węzłowym problemem antropologii kulturowej, a w ten sposób poniekąd także problemem filozofii i socjologii kultury, społecznie zorientowanej historii sztuki i kulturoznawstwa. Streszcza się on w pytaniu: Co trzeba zrobić, by wypracować i wdrożyć narzędzia regulacji, które prowadziłyby do utrwalania w społeczeństwie przewag płynących z faktu obecności wymienionych (i innych) walorów kultury i zapobiegałyby zagrożeniom? Tak rozumiem rolę wiedzy o zarządzaniu kulturą i tak rozumiem politykę kulturalną.

Co z tej perspektywy można powiedzieć o walorach kultury wizualnej?

1. Dostarcza akceptowanych i sankcjonowanych w danym kręgu organizacji społecznej wizerunków człowieka.

⁷ Wyjaśnianiem tych kwestii zajmuje się dziś wielu uczonych. Zacytuję tu tylko badacza uważanego za kluczową postać w tym obszarze. W.J.T. Mitchell pisze: „Sądzę, że na początku warto rozdzielić studia wizualne i kulturę wizualną jako – odpowiednio – dziedzinę badań i przedmiot lub cel badań. (...) Wolę «kulturę wizualną» również dlatego, że jest mniej neutralna niż «studia wizualne», a także już w punkcie wyjścia zobowiązuje do rozważenia pewnych hipotez – na przykład, że widzenie jest (jak mawiamy) «konstrukcją kulturową», wyuczoną i kształconą, a nie po prostu daną naturalną, a zatem, że musi mieć historię powiązaną jakoś – jak, pozostaje do zbadania – z historią sztuki, technologii, mediów oraz społecznych praktyk pokazywania i oglądania; a także (w końcu), że jest dogłębnie zespolone ze społeczeństwem, z estetyką i polityką, estetyką i epistemologią widzenia i bycia widzianym” (Mitchell 2013: 364–365).

2. Dostarcza znakowego (ikonicznego) materiału składającego się na plastyczno-przestrzenne zasoby semantyki komunikacji społecznej.
3. Wytwarza wizualną „alternatywę” rzeczywistości, kreuje nieempiryczne, widzialne fantomy, tworzy obrazy „wywrotowe” wobec przyjętych konwencji.
4. Wytwarza i przechowuje ikony z minionej rzeczywistości – tworzy i ochrania magazyn ikonicznej pamięci.
5. Europejska (zachodnia) kultura wizualna zawiera imperatyw rozwoju (zmiany, transformacji) kultury wizualnej, co oznacza nieustanną zindywidualizowaną pracę na obiegowych ikonach.
6. Zawiera dyrektywę zmiany ściśle związaną z respektowaniem personalistycznych wariantów postrzegania, aż do granic czytelności i komunikatywności ikon.
7. Uczestniczy w europejskim dyskursie sakralizacji i desakralizacji sfery światopoglądowej.

Co w tej perspektywie można powiedzieć o zagrożeniach kultury wizualnej? Grozi jej:

- dehumanizacja – przerost roli technicznych aparatów odpowiedzialnych za „produkcję” obrazów nad kulturowymi determinantami kształtującymi jego sens;
- hipernaturalizacja (pochodna dehumanizacji) – jako zanik kulturowych determinant widzenia, w tym zwłaszcza spersonalizowanych wartości, na rzecz nieludzkich (naturalnych w sensie tego, co wydarza się bez człowieka) determinant życia człowieka;
- denaturalizacja w perspektywie rozwoju AI;
- depersonalizacja;
- umasowienie;
- redukcje (komercjalizacja, hiperwizualizacja, tekstualizacja, somatyzacja).

Rozwinięty dyskurs w naukach humanistycznych toczy się w istocie wokół tych (powyższych i paru innych) zagadnień. Warto rozważyć, kto z kręgu nauk społecznych i humanistycznych dostarczy nam może narzędzi do badania tego konfliktu, a następnie tworzenia strategii utrzymywania konsensu przez instytucjonalizację konfliktu.

Pewnymi narzędziami dysponuje socjologia, zwłaszcza socjologia kultury. (Mamy w tym zakresie bogatą polską tradycję badań, wymieńmy choćby tylko Aleksandra Wallisa, Marcina Czerwińskiego, Aldonę Jawłowską, Antoninę Kłoskowską, Andrzeja Tyszkę, oraz badaczy o pozycji międzynarodowej, takich choćby, jak Daniel Bell czy Pierre Bourdieu, George Dickie, Arthur Danto). To właśnie na gruncie socjologii i antropologii upowszechniły się pojęcia życia artystycznego, kultury artystycznej, kultury wizualnej, pola sztuki i inne, ujmujące praktykę twórczą (ujmowaną w kategoriach estetyki jako dziedziny filozofii) z praktyką wytwórczą i egzystencjalnymi uwarunkowaniami życia artysty i środowisk twórczych (ujmowaną w kategoriach

socjologii, ekonomii, politologii). Na teren ten wkracza natomiast, zwłaszcza gdy dotykamy wizualnych aspektów tego konfliktu, również historia sztuki. Można powiedzieć, że dysponuje ona najlepszym instrumentarium badawczym sztuki i stwarza najlepsze warunki analizy wskazanego tu konfliktu, zwłaszcza gdy kooperuje z krytyką artystyczną (jako dziedziną analizy zjawisk najnowszych) i gdy sprzęga się z naukami społeczno-politycznymi i prawnymi. Jest jednak w historykach sztuki (w Polsce rozumiała) niechęć do zarządzania, która nie pozwala za bardzo rozwinąć badań w tym kierunku, choć styki teorii obrazu i ideologii obsługiwane są na świecie bardzo dobrze (Wolfgang Belting, Wolfgang Kemp, Otto Karl Werckmeister, Douglas Krimp, Sarah Wilson)⁸.

Kulturoznawstwo (figurujące od roku 2018 w rejestrze dziedzin i dyscyplin naukowych jako nauki o kulturze i religii) dobrze operuje dziś na styku zarządzania (rozumianego jako zarządzanie humanistyczne, czyli z uwzględnieniem dorobku nauk humanistycznych) i kultury wizualnej (antropologii kulturowej uprawianej przy akompaniamencie pojęć nie tylko historii sztuki i estetyki, lecz także ontologii, epistemologii i teologii)⁹. Wnikliwsza analiza konfliktów światopoglądowych wymaga wyrazistego przeniesienia zarządzania konfliktami na płaszczyznę wiedzy kulturoznawczej (antropologii kulturowej), zwłaszcza wiedzy o kulturze artystycznej (w tym kulturze wizualnej). Wśród przedstawicieli zarządzania humanistycznego widać zrozumienie tej potrzeby, o czym świadczy ich zainteresowanie przejawami fenomenologicznie zorientowanej antropologii kultury Zygmunta Baumana (2017). Ale wśród fundatorów filozoficzno-kulturoznawczego dyskursu o „wielkim zarządzaniu” rozumianym jako dyskurs o możliwości racjonalizacji procesu historycznego i związanej z tym problematyce podmiotu ludzkiego oraz kulturze symbolicznej mamy, w gruncie rzeczy, całą nowożytną filozofię. Wśród znanych analityków współczesnych, tak szeroko rozumianych trendów cywilizacyjnych wymieniani są zwykle: Martin Heidegger, Max Weber, Theodor Adorno, Jürgen Habermas, Daniel Bell, Manuel Castells, Zygmunt Bauman, Slavoj Žižek, Jan Paweł II¹⁰.

Trudność naukowej racjonalizacji konfliktu światopoglądowego polega na tym, że właśnie racjonalizacji poddaje się on z wielkim trudem, a w pewnych obszarach wymyka się jej w ogóle. Na tym tle dopiero rysuje się bardziej zrozumiałe, szkicowana w tym tekście, koncepcja kultury wizualnej (pozostającej w ramach danego ustroju

⁸ Można tę niechęć tłumaczyć niedobrymi doświadczeniami artystów i ludzi kultury, jakie wiązały się z czasami dominacji polityki nad kulturą (sztuką), zwłaszcza w okresie stalinizmu w Polsce. Z przejawami tej niechęci przyszło mi zderzać się wielokrotnie w mojej praktyce badawczej.

⁹ Zmiana, jaka nastąpiła w rejestrze dziedzin i dyscyplin naukowych po roku 2018, zakończyła stonkowo krótki żywot (2005–2018) dyscypliny nauk o zarządzaniu w dziedzinie nauk humanistycznych.

¹⁰ Dwa tomy książki „kulturalistów polskich” zawierają noty na temat 63 wybitnych humanistów polskich, którzy stworzyli dzieła godne uwagi w kontekście rozszerzonego rozumienia pojęcia „zarządzania” kulturą, por. *Kulturologia polska XX wieku* 2013. Mieszają się w tej księdze nazwiska wybitnych polskich antropologów kultury, socjologów, filozofów i artystów.

kultury), polemiczna zarówno wobec późnomodernistycznej koncepcji opracowywanej w poznańskiej szkole kulturoznawstwa w kooperacji z warszawskim Instytutem Kultury w latach siedemdziesiątych, jak i w opozycji do postmodernistycznej (w istocie) koncepcji zanurzającej kulturę (w tym wizualną) w różnych odmianach wolnorynkowego determinizmu.

Kultura wizualna, widziana jako wielowarstwowa relacja wartości światopoglądowych i bezpośrednio praktycznych, uwalnia się (w tej koncepcji) od bezwzględnych determinant racjonalności i związanych z nią funkcjonalności i otwiera się na działanie determinant płynących nie bezpośrednio z pozycji elit kultury artystycznej, ale spoza jej centrum (np. szeroko rozumianej publiczności) lub – w formach organizacyjnego modelowania procesów kulturowych – niemieszczących się w standardach nauki i szukając ewentualnego wsparcia w sztuce lub praktykach religijnych.

Tęsknota do sztuki i „nadzwyczajnych stanów rozumu” nie zmienia faktu, iż wsparcia dla tych aspiracji autor tego opracowania poszukuje w nauce, w dyskursie nauk humanistycznych. Te w ostatnich dekadach wychodzą niejako tym skłonnościom naprzeciw, nie tylko w dyskursie postsekularnym (Agata Bielik-Robson), lecz także w filozoficzno-metodologicznych poszukiwaniach tzw. realizmu spekulacyjnego¹¹. Przyjęcie takiej – nazwijmy ją – postkorelacionistycznej perspektywy teoretyczno-filozoficznej ma ważne skutki dla myślenia i projektowania praktyk kulturowych, a więc także projektowania polityk publicznych, czego wyrazem są zawarte w niniejszym opracowaniu postulaty. Nowe koncepcje w ramach antropologii kulturowej pozwalają zająć się „starymi” problemami w kulturze i ujmować je „regulatywnie” bez wcześniejszych idiosynkrazji¹².

¹¹ W kwestii korelacionizmu: „(...) przez «korelację» rozumiemy ideę, zgodnie z którą mamy dostęp jedynie do korelacji myśli i bytu, nigdy do któregoś z tych członów osobno. Będziemy odąd nazywać korelacionizmem każdy nurt myślowy opowiadający się za nieprzekraczalnym charakterem tak rozumianej korelacji” (Meillassoux 2015: 16).

¹² Rozwinięciem filozoficznych i antropologicznych aspektów postkorelacionizmu w badaniach i projektach działań regulacyjnych w kulturze zajmuję się w innym, bieżąco przygotowywanym tekście. Z mojej perspektywy – myślę tu o naukach humanistycznych w dyscyplinie nauk o zarządzaniu (jako dziedzinie i dyscyplinie mojej habilitacji nieistniejącej w takim zestawieniu na obowiązującej w Polsce po roku 2018 liście dziedzin i dyscyplin naukowych) – trudno znaleźć prace, które nakierowane byłyby na konflikt światopoglądowy, choć instrumentarium badawcze, zwłaszcza w obszarze zarządzania konfliktami, jest świetnie rozwinięte. Uchylam na razie także rozległy kontekst teorii zarządzania, stawiając ostrożnie tezę, iż nauki o zarządzaniu nie weszły na ten teren tej problematyki w sposób zadowalający znawców kultury artystycznej, a zwłaszcza znawców sztuki. Co prawda mamy na gruncie tych nauk szerokie spektrum uczonych, którzy podjęli takie ambitne próby. Dają one jednak pewne sugestie i pewne narzędzia mogące się przydać nie wprost. Myślę o zarządzaniu humanistycznym (w Polsce Emil Orzechowski, Monika Kostera, Dorota Ilczuk). Wadą tej perspektywy jest stosunkowo płytka wrażliwość zarządzania humanistycznego (tak jak ono wykształciło się do tej pory) na złożone światopoglądowe aspekty wiedzy o sztuce, a w konsekwencji także wiedzy o kulturze artystycznej (kulturze wizualnej). Zarządzanie humanistyczne to rozwinięta dziś dziedzina nauk o zarządzaniu, dysponująca bogatym instrumentarium metod badawczych, sprawdzającym się dobrze w sferze organizacji i finansowania instytucji artystycznych, rynku sztuki czy trzeciego sektora, profilowania edukacji

Pozostawmy na boku polemikę z tak postrzeganymi poznawczymi, a w konsekwencji praktycznymi, znajdującymi wyraz w polityce kulturalnej, skutkami zastosowania realistycznej epistemologii (i odejściem od postmodernistycznego fantazmatu) wyprowadzającymi zasadnicze siły poznawcze poza horyzont ludzkiego doświadczenia. Jak staram się to pokazać, można to robić, nie tylko odwołując się do teologii.

Nie trzeba przekonywać, że korelacionistyczna optyka, czyli postmodernistyczna filozofia kultury w sojuszu z neoliberalnym konceptem globalnego rynku, pozwoliła dokonać znaczących zmian w relacjach gospodarki i kultury¹³. Ale nie ulega też wątpliwości pożytek płynący z dyskursu postkorelacionistycznego. Obnażył on istotne słabości i życzeniowość neoliberalizmu z jego ustrojem społecznym i kompatybilnym z nim ustrojem kultury¹⁴. Nie dziwi zatem opór, z jakim spotkał się obóz liberałów, i polityczne klęski, jakich doświadczył nie tylko w Polsce. Sam zresztą od co najmniej 10 lat jestem w obozie jego krytyków. Czy jest szansa jakiegś koncyliacji, czy jest możliwy jakiś okrągły stół? Idąc zaproponowanym tropem myślowym, potrzebne byłyby rewizje w co najmniej trzech kwestiach:

- gruntowne i koncyliacyjne jednocześnie ustalenia onto-/epistemologiczne;
- przyjęcie znów nieco życzliwszego stanowiska wobec globalnego „kapitalizmu”, mam na myśli zwłaszcza akceptację logiczno-matematycznego abso-lutu, w który on „wierzy”. „On”, czyli wpływowe międzynarodowe gremia, obradujące na takich czy innych szczytach i uzyskanie z ich strony odpowiednich gwarancji, a może nawet wiarygodnej zgody na respektowanie pewnych ograniczeń zamiast butnych obietnic nielimitowanego „rozwoju”;
- dogadanie się z „kulturą” jako egzystencjalno-duchowym środowiskiem ludzi kultury – nowy, pokojowy z nią traktat, taki, aby niechęć do „postępu” nie była związana jednocześnie z jakimiś wygórowanymi roszczeniami wobec niego i aby jedynie możliwy skuteczny aksjologiczny opór nie był postrzegany tylko jako radykalnie religijny.

artystycznej, środowisk twórczych, losów zawodowych absolwentów uczelni artystycznych, a nawet lokalnych strategii rozwoju kultury. Słabiej sprawdza się, gdy dotykamy złożonych spraw konfliktu kulturowego żywego w kręgach inteligencji humanistycznej, tzw. wiodących artystów nabrzmiałego dziś w życiu publicznym ponad wcześniejsze postaci, wymagającego interwencji polityki kulturalnej państwa w układach międzynarodowych.

¹³ Wykładaniem wiedzy na ten temat zajmowałem się przez ostatnie 16 lat na różnych uniwersytetach, w tym przede wszystkim na UJ. Nie widzę także powodów, aby zaprzepaścić wszystkie pozytywne skutki trudnego mariażu, jaki się przez ostatnie 27 lat dokonał, nie bez bolesnych ofiar ze strony kultury i nie bez ofiarności kapitału.

¹⁴ Pojęcie ustroju kultury pomyślane jest przeze mnie, podobnie jak kultura wizualna, jako relacja wartości światopoglądowych do wartości praktycznych. Relacja ta obejmuje organizację instytucji, ekonomię i prawo, rozszerza horyzont praktyk artystycznych (zawężony w pojęciu kultury wizualnej do artystów i praktyk sztuki) w stronę ogólnych rozwiązań ustrojowych państwa, ze szczególnym uwzględnieniem zawartych w nich gwarancji wolności obywatelskich i wolności twórczych.

Jeśli chodzi o epistemologię, problem jest bardzo trudny. Agon zastąpić musiałaby jakaś „figura” produktywnej relacji, nie może to już jednak być stara, pocziwa dialektyka (nawet jeśli miałyby to być nader wyrafinowana „dialektyka negatywna”). Przeciwiństwa, które tu wchodzi do gry, są znacznie poważniejszego chowu: matematyczno-logiczna konieczność, na której bazuje kapitalizm, zderza się z ludzką wolnością. Obie strony są zresztą niekonsekwentne: absolutna konieczność uwodzi swoją kontyngencją, a wolny człowiek w chwilach kryzysu obiecuje, a czasem nawet gorąco pragnie, oddać się we władanie jakiejś konieczności¹⁵.

Jeśli chodzi o kapitalizm: sprawa jest jeszcze trudniejsza. Pesymiści twierdzą, że beznadziejna i że już jesteśmy przez kapitalizm „ugotowani” (Graczyk 2015: 130–140). Optymiści powołują się na koncesje, jakie poczynił na rzecz środowiska naturalnego, chociaż uważam, że ustępstwa, jakie potrzebne są z jego strony na rzecz ludzkiej duchowości, są wciąż za małe. Jeśli chodzi o kulturę: tu także będzie trudno, ale nie wyrzekając się obrony tożsamości (czyli pozostając na stanowisku radykalnie humanistycznym i antynaturalistycznym) i bez upokarzających koncesji na rzecz biznesu w reklamie, może kultura obsługiwać egzystencjalne, tożsamościowe interesy człowieka, nie wchodząc w beznadziejne, bądź pozorowane, wojny z kapitalizmem.

Powróćmy do, wspomnianego na początku opracowania, konceptu opublikowanego w 1999 roku pod nazwą *Polityka kulturalna państwa. Projekt*, który budowany był w intencji przywrócenia, utraconej na początku transformacji ustrojowej, synchronii pomiędzy kulturą symboliczną (zwłaszcza sztuką), gospodarką rynkową i państwem. Koncepcja polityki kulturalnej państwa wyniknęła z doświadczenia, iż wolny rynek pozostawia odłogiem wielkie połaci kultury, których istnienie jest niezbędne do funkcjonowania społeczeństwa jako wspólnoty. Czy ta synchronia (w znaczeniu produktywnej kooperacji) została przywrócona, można dyskutować. Faktem jest, że XXI wiek przyniósł w organizacji kultury polskiej ponowną nadaktywność państwa i jego instytucji w kulturze. Pomimo „przebieg”, najpierw w stronę prywatyzacji, a następnie w stronę ponownego upaństwowienia, strukturalny trójsektorowy podział gospodarki oraz samorządowa struktura państwa ugruntowały się w świadomości i praktyce obywateli, dając nową, doskonalszą jakość ustrojową państwa. Za to ujawniło się inne destrukcyjne napięcie pomiędzy silnymi frakcjami światopoglądowymi. Zagadnienia te stanowią w tym artykule historyczny punkt odniesienia, motywowały „stary” projekt.

Problemem aktualnym jest destrukcyjne napięcie jako łagodne określenie stosunków pomiędzy dwoma obozami politycznymi, które (podobnie jak było to

¹⁵ Chrześcijanie mają pojęcie współlistotności zachodzącej między Ojcem i Synem (a w pakiecie jest jeszcze Duch Święty), ale ta metaforyka pasuje bardziej do dywagacji *postsekularnych*. W perspektywie świeckiej, dla której ciekawą propozycją intelektualną jest realizm spekulacyjny, lepszym rezerwuarem algorytmów dla tej relacji będzie raczej fizyka kwantowa lub logiki niemonotoniczne. A może tutaj jest miejsce na koncepcje fazowych (cyklicznych) „ruchów” w kulturze (pochodna ekonomii koniunktury)? To są motywy refleksji o „zarządzaniu kulturą 4.0”.

po roku 1989 pomiędzy zwolennikami wolnego rynku i państwowcami) wzajemnie odmawiają sobie dziś racji istnienia na ziemi. W potocznym dyskursie politycznym obozy te występują pod nieco zwietrzalymi nazwami lewicy (liberalnej lewicy, modernizatorów) i prawicy (chrześcijańsko-narodowej, konserwatystów) (Graczyk 2015: 130–140; Szahaj 2019: 34–35). W filozoficznej (onto-/epistemologicznej) perspektywie podział ten rysuje się – w niniejszym tekście – jako obóz korelacionistów i realistów (realistów spekulacyjnych) oraz pod wieloma innymi jeszcze określeniami, od których gęsto dziś w debacie popostmodernistycznej. Obozy te projektują swoje odrębne lub jawnie konfrontacyjne, wojenne polityki.

Stan ten wzmacnia potrzebę innych, mniej konfrontacyjnych regulacji. Stawia to przed projektantami „nowej” polityki kulturalnej państwa („nowej” w znaczeniu przystawania do nowych problemów) zadanie przywrócenia równowagi politycznej w miejsce wyniszczającej wojny.

Nie obsłuży prawidłowego rozwoju egoistyczny podmiot, a wolny rynek nie obsłuży całości funkcji wykwintego tworu kulturowego/cywilizacyjnego, jakim jest państwo. Są obszary, gdzie potrzebne są działania wspólne i wspólnotowe narracje (potrzebna jest administracja państwowa – sektor instytucji kultury).

Podobnie wygląda sprawa ze sprawczością fundamentalnych różnic ontoepistemologicznych: nie obsłużą prawidłowego rozwoju złożonych organizacji społecznych brygada inżynierów postępu i dominacja narracji nieustannego podważania *status quo*. Niezbędne są obszary wspólnotowego „trwania” i w miarę stabilnych aksjologicznych identyfikacji tożsamościowych.

W poprzednim, wspomnianym na wstępie, projekcie sytuacja była zapewne nieco łatwiejsza. Ekspansywny w latach dziewięćdziesiątych w Polsce wolny rynek sam niejako podpowiadał instytucjom państwowym obszary, którymi nie chciał się zajmować. Można w uproszczeniu powiedzieć, że były to obszary, które wymagały większego trudu, by przynosiły finansowy zysk. Na przykład: edukacja kulturalna, upowszechnianie kultury, badania kultury.

Jak to się ma do dzisiejszych problemów? Czy ekspansywna i światopoglądowo zyskowna modernizacja nie wskazuje na obszary, które modernizacji nie podlegają lub istnieją dzięki stałemu deficytowi „postępu”? Na przykład wskazuje przekonania będące radykalnie i bezwzględnie (niezależnie od zaawansowania spekulacji poznawczej) całkowicie poza nauką¹⁶; na przekonania pozostające w strefie ludzkiego doświadczenia obsługiwanego przez „stany wyjątkowe rozumu”, np. przez wiarę religijną.

Porównanie rozwiązań utrzymujących produktywnie współistnienie państwa i wolnego rynku, poprzedniego projektu, ze współczesną dysfunkcyjną kohabitacją obozu radykalnych modernizatorów i obozu „konserwatystów” jest inspirujące i pozwala sformułować – w formie quasi-projektu – szereg postulatów mających

¹⁶ Choćby w taki sposób, jak robi to Quentin Meillassoux (2020).

charakter tez filozoficzno-światopoglądowych, pomysłów organizacyjnych i instytucjonalnych.

Trudność dzisiejszej sytuacji polega na tym, iż wolny rynek w latach dziewięćdziesiątych przez własne zaniechania wskazywał zadania dla państwa. Spłot opcji o charakterze światopoglądowym pozostaje w o wiele bardziej skomplikowanych relacjach z państwem. Oddzielenie zadań związanych z „wyznaniami” modernizacyjnymi od zadań związanych z wiarą religijną i podtrzymaniem ugruntowanej historycznie tożsamości nie jest łatwe. Obie strony nie ustępują sobie pola.

Idąc dalej jeszcze ścieżką takich analogii, można spostrzec, iż dość ważną, choć dla wielu kontrowersyjną rolę w porządkowaniu relacji państwa i rynku odegrało Centralne Biuro Antykorupcyjne. Czy zatem nie rysuje się potrzeba przekształcenia Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego w Centralne Biuro ds. Wyznań? Nawiązalibyśmy w ten sposób do II RP, gdzie Ministerstwo Sztuki i Kultury (utworzone w roku 1918 jako jedno z pierwszych w Europie) przekształcone zostało w Wydziały przy Ministerstwie Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego (por. Siciński, Dąbrowski, Gmurek 1998: 61–63). Rola rozważanego tu „CBW” byłaby nieco inna zapewne od przedwojennego MWRiOP. Chodziłoby przede wszystkim o zapobieganie „korupcyjnym” związkom między państwem obywatelskim a społecznościami wyznaniowymi (z wyznawcami „postępu” włącznie).

Aby nie iść ścieżką takich ryzykownych analogii, chyba lepiej wybrać jakąś „trzecią drogę”. Co konkretnie z respektowania *postkorelacionistycznego* stanowiska miałoby wynikać dla ramowych zasad polskiej polityki kulturalnej państwa? Konkluzje rysują się szkiecowo w kilkunastu punktach:

1. Potrzebna jest znów w Polsce praca edukacyjna na rzecz wydobycia nowoczesności (jako opcji modernizacyjnej) spod pręgięża konserwatywnej krytyki.
2. Potrzebna jest promocja pogłębionego języka dyskursu. Horyzont aksjologiczno-epistemologiczny globalnej (unijnej) sceny kultury (sztuki) jest mylnie redukowany do aksjologii lewicowej, rozumianej jako kulturowa transgresja, i epistemologii radykalnie korelacionistycznej, eliminującej wszelkie transcendentalistyczne ujęcia. Jeśli scena globalna jest dziś lewicowa, to w sensie hipolewicowości, co bardzo rozszerza sens tego pojęcia. Na scenie politycznej sporo jest też tendencji prawicowych, ale w sensie hiperprawicowości (Graczyk 2015: 130–140).
3. Nowoczesność (jako ruch modernizacyjny) nie jest wyłącznym „zasobem” ideowym lewicy, lecz strategicznym „zasobem” całej kultury polskiej – przywrócony być powinien państwowemu (a nie partyjnemu) ośrodkowi badań kulturowych nastawionemu na ogarnięcie wielości jego aspektów i na rodzimą kreatywność w tym obszarze.
4. Potrzebna jest instytucja (pismo, ośrodek akademicki, zespół studiów strategicznych kultury) koordynująca prace na rzecz aksjologicznych, epi-

- stemologicznych i społeczno-politycznych walorów kultury nowoczesnej. Destrukcyjny (zdaniem prawicy) wobec polskiej tradycji charakter dyskursu nowoczesności nie jest wynikiem działania „wrogich ośrodków”, lecz słabości organizacyjnej państwa i rozproszenia rodzimych sił.
5. Polityka historyczna powinna objąć tradycje polskiej awangardy¹⁷.
 6. Pojęcie, i idąca za tym praktyka, polityki tożsamości ma bardzo aktualny i głęboki sens.
 7. Autonomia kultury (i sztuki) może funkcjonować dobrze w ramach wolnego rynku idei, a więc w ramach liberalizmu, pod warunkiem, że rynek nie jest utożsamiany z aksjologią komercyjnego zysku, lecz jest rozumiany jako regulator przepływów na zasadach konkurencji.
 8. W ramach wolnego globalnego przepływu idei sztuki postulat wspierania lokalnego (czytaj: polskiego) potencjału kulturowego (i przedsiębiorczości opartej na rodzimym „kapitale kulturowym”) jest ze wszech miar godny poparcia¹⁸.
 9. Chrześcijaństwo (polski katolicyzm) w perspektywie *postsekularnej*, która nie traci swych walorów w postkorelacionistycznym dyskursie, może się jawić się nie jako kotwica konserwatywnego oporu, lecz rezerwuar idiomatycznych form intelektualnej spekulacji¹⁹.

Konkluzje dotyczące szerzej rozumianej kultury mają swoje bardziej szczegółowe postaci w odniesieniu do kultury wizualnej.

1. Uczynienie ze sztuki nowoczesnej w Polsce nieodpowiedzialnego skandalisty jest błędem. Zasadą działania powinno być promowanie dobrze ocenianych postaw artystycznych i koncepcji filozoficzno-estetycznych, a nie jałowa krytyka. Trudno jednak nie zauważyć, że dotychczasowa polityka elit kulturowych spowodowała izolację sztuki nowoczesnej w świadomości dużej części społeczeństwa.
2. Nie ma (lub jest silnie rozproszony) silnego krajowego dyskursu w pełni świadomego swego miejsca i oryginalności w dyskursie globalnym²⁰.

¹⁷ Nie chodzi tu zdecydowanie o koncepcje w rodzaju awangardowego konserwatyzmu (zob. Rojek 2016), za którymi kryje się nie tyle awangardowa, ile skrajnie ekstrawagancka idea intronizacji Chrystusa na króla Polski.

¹⁸ Pod warunkiem, że krytycznie podejździe się do pojęcia kapitału kulturowego i korelacionistycznej tradycji dziedziczonej wraz z tym pojęciem po Pierre Bourdieu. A także pod warunkiem, że oznacza to nie tyle tworzenie „krajowego przemysłu kulturowego”, ile wspieranie rodzimej „przedsiębiorczości artystycznej i intelektualnej” – zwłaszcza tej, która posiada globalny potencjał i ma szanse pracować w ramach cywilizacyjnej problematyki światowej.

¹⁹ Pod warunkiem, że polski katolicyzm zechce uruchomić swój intelektualny horyzont i wywrotowy potencjał myślowy, a nie tylko obyczajowy, „ludowy” (populistyczny raczej) konserwatyzm.

²⁰ Poważną wadą aktualnej sytuacji w sztuce nie jest jej mafijny charakter (co sugerują historycznie niektórzy krytycy), lecz merytoryczna i strukturalna słabość.

3. Słabością lokalnego (polskiego) pola sztuki jest rozproszona i nieefektywna „polityka historyczna” prowadzona przez muzealników²¹.
4. Nie pojawiają się, niestety, próby realistycznego wytyczenia specyfiki polskiego „pola artystyczno-intelektualnego” na tle innych „lokalnych” wyróżników. Jeśli pojawiają się (na prawicy zwłaszcza) postulaty większej suwerenności polskiej kultury (w tym kultury artystycznej), to funkcjonują one w aurze wyzwoleniczej krucjaty lub zbawczej misji, co jest co najmniej zniechęcające dla ewentualnych partnerów²².
5. Pojęcie pola sztuki (Bourdieu 2007) zawiera potencjał rozpoznawania sztuki jako strefy autonomicznej i kieruje ku krytycznej (emancypacyjnej) epistemologii, rodem z ponowoczesnego dyskursu lewicy. Niedoceniany jest walor kategorii kultury artystycznej lub kultury wizualnej, zakorzenionych w tradycji polskich badań.
6. Autonomia sztuki może być budowana w ramach wolnego rynku idei. A więc dalej w ramach liberalizmu (postliberalizmu)²³.
7. Wspieranie potencjału artystyczno-intelektualnego potencjału jest słuszne pod warunkiem, że nie oznacza to tworzenia „krajowego przemysłu kulturowego”, lecz wspieranie, w ramach pola sztuki, różnych form rodzimej „przedsiębiorczości artystyczno-intelektualnej”. Zwłaszcza tej, która posiada globalny potencjał i pracuje w ramach cywilizacyjnej problematyki.
8. Chrześcijaństwo (polski katolicyzm) w perspektywie postsekularnej, która nie traci swych walorów w postkorelacionistycznym dyskursie, może się jawić się nie jako kotwica konserwatywnego oporu, lecz rezerwuariat idiomatycznych form intelektualnej spekulacji.
9. Konceptualizm, postkonceptualizm moderowany powinien być cielesnością, materialnością i wizualnością. Postsztuka nie jest tylko lewicowo-liberalna i konceptualna, ale także esencjalistyczna i zmysłowo-wizualna.

²¹ Strategie III RP – elit działających rzekomo w interesie sztuki nowoczesnej w polskim polu sztuki – idą dokładnie w odwrotną stronę – są motywowane chęcią podporządkowania lokalnych różnic globalnej polityce trudno definiowalnych „inwestorów”.

²² Chodzi o wykorzystanie takich, pojawiających się dziś, nowych stratyfikacji jak „filozoficzna (artystyczna) strefa Schengen”. Lub zapomniana dziś kategoria, tak chętnie dyskutowana na początku lat dziewięćdziesiątych, jak „kultura Europy Środkowo-Wschodniej” (dziś raczej „Trójmorza”). Być może wszystkie powyższe stratyfikacje stają się dziś, na naszych oczach, nieaktualne, niemniej próby takie powinny zostać podjęte równoległe do, kształtującego się, nowego podziału wpływów polityczno-gospodarczych („artystyczny i intelektualny jedwabny szlak”, „kulturowa Konfederacja Warszawska?”).

²³ Rynek powinien być jednak (wracając w nowym kontekście do liberalnych źródeł) rozumiany jako model ogólnych regulacji (wolne przepływy) i nie powinien być sprowadzany tylko do aksjologii komercyjnego zysku. Kwestią sporną pozostaje relacja nieposkromionej (i „nie ludzkiej”) dynamiki rynku do krytycznych impulsów, płynących pod jego adresem ze strony artystów. Opcje te dobrze obsługuje, przeformatowane w kierunku postkorelacionizmu (i jednocześnie postsekularyzmu), pojęcie kultury wizualnej.

10. Potencjał twórczy polskich projektantów nie jest rozwijany w ściślejszym powiązaniu z potencjałem badawczym nauk ekonomicznych, ścisłych i przyrodniczych. W obszarze edukacji artystycznej (zwłaszcza sztuk projektowych) edukacja w zakresie nauk społecznych (zwłaszcza antropologia) i nauk humanistycznych (zwłaszcza historia sztuki i kulturoznawstwo) powinna odnowić sojusze z naukami ścisłymi, przyrodniczymi i technicznymi. Powyższy pakiet refleksji na temat kultury o charakterze metodologiczno-poznawczym oraz kilka projektowych pomysłów o charakterze organizacyjnym otwierają dopiero szeroką płaszczyznę dyskusji. Główny problem polega na tym, iż kontradiktoryjne normy aksjologiczne, regulowane przez wzory praktyk kulturowych, zwłaszcza religijnych, w tym także przez sztukę, mocno interferujące z „obiektywizującymi” wzorami naukowego poznania, coraz mocniej wpływają na powierzchnię systemu organizacyjnego państwa i jego instytucji. Polityka kulturalna demokratycznego i nowoczesnego (a więc gruntownie świeckiego) państwa staje wobec zadań wcześniej niepodejmowanych. Żyjemy dziś bowiem w poświęckich czasach. Wobec braku odpowiednich procedur konflikt rozstrzyga coraz częściej w trybie nie koncyliacyjnym, lecz „wojennym”, angażującym znów aparat cenzury i opresji. A mieliśmy to mieć już nieodwracalnie za sobą. Regulacje, wydawać by się mogło fundamentalne, związane z funkcjonowaniem wolnego rynku i liberalną polityką społeczną, okazało się, nie obsługują wszystkich obszarów kulturowych potrzeb współczesnych zbiorowości ludzkich. Pierwszym celem dyskusji o polityce kulturalnej staje się znów próba zdjęcia z agendy instrumentarium działań przemocowych i przywrócenie regulacji mieszczących się w normach demokratycznego państwa prawa.

Bibliografia

- Anderson Leon (2014). Autoetnografia analityczna, przeł. Maja Brzozowska-Brywczyńska. W: Jakub Niedbalski (red.), *Przegląd socjologii jakościowej*, t. 10, nr 2. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 144–167.
- Banach Wiesław (2001). Hermeneutyka gospodarcza, czyli ekonomia jako nauka humanistyczna. *Kultura Współczesna*, 4(30), 66–83.
- Bryłowska Natalia (2020). *Zawód artysta*. Gdańsk: Wydawnictwo Instytutu Kultury Miejskiej.
- Bauman Zygmunt et al. (2017). *Zarządzanie w płynnej nowoczesności*, przeł. Agnieszka Rasmus-Zgorzelska. Warszawa: Fundacja Nowej Kultury Bęc Zmiana (seria: Seria Kieszonkowa – Bęc).
- Bourdieu Pierre (2007). *Reguły sztuki. Geneza i struktura pola literackiego*, przeł. Andrzej Zawadzki. Kraków: TAIWPN Universitas (seria: Horyzonty Nowoczesności, t. 20).
- Czerwiński Marcin (2000). *Pytając o cywilizację*. Warszawa: W.A.B., CiS (seria: Seria z Wagą).
- Danto Arthur C. (2013). *Po końcu sztuki. Sztuka współczesna i zatarcie się granic tradycji*, przeł. Mateusz Salwa. Kraków: TAIWPN Universitas (seria: Horyzonty Nowoczesności, 88).

- Dąbrowski Jakub, Demenko Anna (2014). *Cenzura w sztuce polskiej po 1989 roku. Artyści, sztuka i polityka*, t. 1: *Aspekty prawne*, t. 2: *Artyści, sztuka i polityka*. Warszawa: Fundacja Kultury Miejsca.
- Dickie George (1985). *Czym jest sztuka? Analiza instytucjonalna*, t. 1: *Estetyka w świecie*, przeł. i red. Maria Gołaszewska. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Graczyk Piotr (2015). Nick Land i hiperprawica deleuzjańska. *Kronos*, 3, 130–140.
- Ilczuk Dorota, Siciński Andrzej, Wojciechowski Jan Stanisław (1999). Polityka kulturalna państwa. Projekt. *Kultura Współczesna*, 2/3, 148–162.
- Jameson Frederic (2011). *Postmodernizm, czyli logika kulturowa późnego kapitalizmu*, przeł. Maciej Płaza. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego (seria: Eidos).
- Kocój Ewa, Szulborska-Łukasiewicz Joanna, Kędziora Alicja (red.) (2019). *Zarządzanie w sektorze kultury. Między teorią a praktyką*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Kotowa Barbara (2010). *Od filozofii humanistyki do filozofii jako dziedziny kultury*. W: Tadeusz Buksiński (red.), *Filozofia na Uniwersytecie w Poznaniu. Jubileusz 90-lecia*. Poznań: Uniwersytet im. Adama Mickiewicza Wydawnictwo Naukowe Instytutu Filozofii (seria: Pisma Filozoficzne – Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, 114), 309–334.
- Kulturologia polska XX wieku* (2013), red. zbiorowa, wstęp Andrzej Mencwel. Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego (seria: Wiedza o Kulturze).
- Lorenc Iwona (2022). *O sztuce na Titanicu. Rozmowy ze Sławomirem Marcem*. Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego.
- Meillassoux Quentin (2015). *Po skończoności. Esej o koniecznej przygodności*, przeł. Piotr Herbich, przedm. Alain Badiou. Warszawa: Fundacja Augusta Hrabiego Cieszkowskiego (seria: Biblioteka Kwartalnika „Kronos”).
- Meillassoux Quentin (2020). *Metafizyka i fikcja światów spoza nauki*, przeł. Piotr Herbich. Warszawa: Fundacja Augusta Hrabiego Cieszkowskiego (seria: Miniatury Filozoficzne).
- Mitchell W.J.T. (2013). *Czego chcą obrazy?*, przeł. Łukasz Zaremba. Warszawa: Wydawnictwo Narodowego Centrum Kultury.
- Narodowa Strategia Rozwoju Kultury na lata 2004–2013* (2004). Warszawa: Ministerstwo Kultury, [http://www.mkidn.gov.pl/media/docs/2019/20190617_Narodowa_Strategia_Rozwoju_Kultury_2004-2013_\(2004\).pdf](http://www.mkidn.gov.pl/media/docs/2019/20190617_Narodowa_Strategia_Rozwoju_Kultury_2004-2013_(2004).pdf) [odczyt: 6.08.2024].
- Rojek Paweł (2016). *Awangardowy konserwatyzm. Idea polska w późnej nowoczesności*. Kraków: Ośrodek Myśli Politycznej (seria: Biblioteka Myśli Politycznej, 103).
- Siciński Andrzej, Dąbrowski Adam Grzegorz, Gmurek Jerzy (red.) (1998). *Ministerstwo Kultury i Sztuki w dokumentach, 1918–1998*, przedm. Andrzej Siciński. Warszawa: Instytut Kultury.
- Szahaj Andrzej (2019). Dwie prawice i dwie lewice. *Plus Minus. Rzeczpospolita*, 9–10 marca, 34–35.
- Wilk Eugeniusz et al. (2015). *Więcej niż obraz*. Gdańsk: Wydawnictwo Naukowe Katedra.
- Wallis Aleksander (1964). *Artyści plastycy. Zawód i środowisko*. Warszawa: PWN (seria: Badań Klasy Robotniczej i Inteligencji, 14).
- Wojciechowski Jan Stanisław (2014). *Władze widzenia. Po-świecka kultura wizualna*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.

- Wojciechowski Jan Stanisław (2020–2021). Autobiografia artysty: między doświadczeniem artystycznym, interpretacją humanistyczną i zarządzaniem. *Aspiracje. Kwartalnik Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie*, 62/63 (4/2020; 1/2021), 101–108.
- Zeidler-Janiszewska Anna (1996). *Pomiędzy melancholią a żalobą*. Warszawa: Instytut Kultury.
- Załuski Tomasz (2024). „Sztuka i nauka” po polsku. Teoretycznie zorientowane kulturoznawstwo na łamach czasopisma „Sztuka” i zagadnienie kultury artystycznej w badaniach Instytutu Kultury. *Kultura Współczesna*, 1 (w druku).
- Zamiara Krystyna (2010). U początków poznańskiej szkoły metodologicznej. W: Tadeusz Buksiński (red.), *Filozofia na Uniwersytecie w Poznaniu. Jubileusz 90-lecia*. Poznań: Uniwersytet im. Adama Mickiewicza Wydawnictwo Naukowe Instytutu Filozofii (seria: Pisma Filozoficzne – Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, 114), 283–308.

W poszukiwaniu miary sukcesu kariery artystycznej

Katarzyna Plebańczyk  <https://orcid.org/0000-0002-6546-3503>

Uniwersytet Jagielloński

e-mail: katarzyna.plebanczyk@uj.edu.pl

ORYGINALNY ARTYKUŁ NAUKOWY

Źródła finansowania publikacji / Funding acknowledgements: brak źródeł

Polityka open access / OA policy: CC BY 4.0

Informacja o konflikcie interesów / Conflict of interest: brak konfliktu interesów

Sugerowane cytowanie artykułu: Plebańczyk Katarzyna (2024). W poszukiwaniu miary sukcesu kariery artystycznej. *Zarządzanie w Kulturze*, 25(1–2), 369–382.

Abstract

In Search of a Measure of Success in an Artistic Career

The concept of success is a subjective category, making it a challenging area for research. It was, therefore, intriguing to delve deeper into what artists themselves consider to be a success. This text has been crafted around this issue, presenting a qualitative review of the relevant literature. This includes shifts in responsibility for career management from organisations to individuals and the evolving job market for artists, where there is an increasing move away from traditional employment models towards self-management of careers. Research findings selected by the author have been presented, highlighting the diversity of approaches, challenges, and barriers to self-management as defined by the artists themselves.

Keywords: professional success, artistic career, career management, self-management

Wprowadzenie

Koniec XX wieku przyniósł zwiększone zainteresowanie procesami towarzyszącymi zarządzaniu zasobami ludzkimi. Problematyka ta jest przedmiotem zainteresowania właściwie od początku badań nad organizacjami, jako że przeobrażenia rynku pracy są uważnie obserwowane zarówno przez badaczy problemu, jak i menedżerów, a badanie i opisywanie zachowań ludzkich jest procesem ciągłym i nieskończonym. Peter Drucker już w latach pięćdziesiątych podkreślał, że zatrudniając człowieka, zatrudnia się zawsze wszystkie jego zasoby odnoszone do posiadanej wiedzy, umiejętności, doświadczenia oraz zdolności adaptacyjnych, które mają kluczowe znaczenie dla efektywności pracy i osiągnięcia celów organizacji (1999). Zmiany, jakie można było zaobserwować w otoczeniu, przyczyniły się w latach osiemdziesiątych do wzrostu zainteresowania znaczeniem kadry pracowniczej dla osiągnięcia sukcesu organizacji. Koncepcje związane z kapitałem ludzkim (*human capital management*), rozumianym dotąd jako zasób organizacji, rozwinęły się w kierunku zarządzania

zasobami ludzkimi (*human resources management*), a ludzi zaczęto uważać za część aktywów firmy, bez których nie funkcjonowałyby tak, jak należy, i dzięki którym generowane są zyski (Dziwulski, Harasim 2013).

Proces strategicznego zarządzania zasobami ludzkimi z uwzględnieniem otoczenia, misji i struktury organizacji, czyli z ogólną strategią rozwoju przedsiębiorstwa i wynikającą z niej strukturą organizacyjną, został rozwinięty w różnych podejściach. Do najbardziej znanych należą modele Michigan, harwardzki czy Schulera (zob. Pocztownski 2008; Harasim 2013). Pierwszy z nich, model Michigan, zakłada: a) właściwy dobór pracowników (określony w polityce personalnej przedsiębiorstwa, zakładający wybór pracownika o określonych kwalifikacjach, dopasowanie do określonej pracy, co pozwala na uniknięcie zbędnych kosztów związanych np. z inwestowaniem w pracownika); b) ocenę wyników ich pracy (systematyczną, według określonych zasad); c) tworzenie systemów motywacyjnych (w celu zachęcenia pracowników do podejmowania działań korzystnych dla przedsiębiorstwa oraz unikania zachowań niekorzystnych); d) wpływanie na rozwój pracowników (uzależniony od indywidualnej oceny pracownika i wytyczania ścieżki jego rozwoju), co umożliwi skuteczne oddziaływanie na ich zachowania, a w efekcie osiągnięcie zamierzonej efektywności organizacji. Kolejny model, model harwardzki, wprowadził bardziej strategiczną perspektywę, podkreślając potrzebę adaptacji do zmiennych warunków zewnętrznych. Ten model akcentuje ważność partycypacji pracowników, ich ruchliwości wewnątrz firmy i poza nią, systemów wynagrodzeń oraz organizacji pracy. Model Schulera reprezentuje podejście wybitnie strategiczne, łączące zarządzanie zasobami ludzkimi bezpośrednio ze strategią organizacji. W tym modelu decyzje personalne są ściśle związane z misją, celami i ogólną strategią firmy. Oznacza to, że wszystkie działania związane z zarządzaniem zasobami ludzkimi (pol. ZZL) muszą być spójne z kierunkiem rozwoju organizacji, co uwypukla dodatkowo rolę właściwego działu w organizacji.

Wiedza, kompetencje, doświadczenie, umiejętności, zdolności i talenty ludzi tworzą wspólnie zasób strategiczny przedsiębiorstwa i są istotnym czynnikiem budowania przewagi konkurencyjnej. Coraz większą uwagę zarządzających zajmuje skupienie się na tworzących organizację ludziach, ich potrzebach i oczekiwaniach, co przyczynia się do zindywidualizowanego podejścia do zarządzania zasobami ludzkimi. Obecnie organizacje mają za zadanie rozpoznawać wartości wyznawane przez pracowników i umożliwiać im proponowanie własnych ścieżek rozwoju zawodowego, ale zarządzanie karierą zależy od ich zaangażowania i inicjatywy (Plebańczyk 2020). Takie podejście opiera się na przekonaniu, że pracownicy stanowią najważniejszą aktywa organizacji, jednakże i tutaj decyzje o tym, które z nich organizacja może wykorzystać, podejmuje sam pracownik.

Tło teoretyczne

Samozarządzanie karierą

Kariera jest postrzegana jako rozwój osobisty i zawodowy trwający przez całe życie. Douglas T. Hall zdefiniował ją w czterech różnych aspektach:

- jako wykonywanie konkretnego zawodu, związane z kumulacją wiedzy i umiejętności oraz awansem po hierarchicznej drabinie;
- w kontekście awansu i osiągnięcia coraz wyższych pozycji, co wiąże się z uzyskiwaniem nowych korzyści, takich jak szerszy zakres władzy czy większe możliwości decyzyjne;
- jako ciągłą pracę wykonywaną przez całe życie zawodowe, reprezentującą osobisty rozwój i następstwo zajmowanych stanowisk;
- jako ciąg doświadczeń związanych z pełnionymi funkcjami, własną percepcją, aspiracjami, postawami wobec pracy i ostateczną satysfakcją z niej (Hall 2002).

Zarządzanie karierą oraz samozarządzanie karierą to dwa pojęcia związane z planowaniem i rozwijaniem ścieżki zawodowej. Zarządzanie karierą, jak zdefiniował je Michael Armstrong (2010), to proces planowania kariery i zarządzania jej następstwami. Może być rozpatrywane jako proces obejmujący rozwijanie, implementowanie i monitorowanie celów i strategii związanych z karierą w długoterminowej perspektywie życiowej (Gutteridge, Otte 1985; Greenhaus 1987). Natomiast samozarządzanie karierą, czyli indywidualne zarządzanie karierą, to proces, w którym jednostka aktywnie planuje działania i implementuje strategię w celu rozwijania swojej kariery (Forsyth 2002; Jarosik-Michalak 2018). W tradycyjnym podejściu do zarządzania karierą to organizacja była głównie odpowiedzialna za decyzje związane z rozwojem zawodowym pracownika. Natomiast samozarządzanie karierą jest związane z jego niezależnością oraz możliwością przemieszczania się między różnymi organizacjami w celu samorozwoju, przesuwając też odpowiedzialność na jednostkę, która podejmuje decyzje dotyczące własnej ścieżki kariery, uwzględniając przy tym swoje cele, potrzeby i wartości (Greenhaus et al. 2000). Uwaga jest tu skupiona na rozwoju umiejętności, poszukiwaniu nowych szans i gotowości do podejmowania ryzyka. Jednym z największych wyzwań dla samodzielnego zarządzania karierą jest planowanie ścieżki zawodowej zgodnie z własnymi celami i wartościami, a jednocześnie dostosowywanie się do zmieniających się warunków na rynku pracy. Konieczność podejmowania decyzji dotyczących zmiany ścieżki kariery, awansu czy podjęcia ryzyka zmiany stanowiska wymaga dobrze przemyślanej strategii opartej na osobistych wartościach i umiejętnościach, a samopoznanie i świadomość swoich celów, wartości i ambicji są kluczowe dla wyznaczenia ścieżki kariery i zbudowania osobistej marki (ICAN Institute 2023).

W zarządzaniu karierą mogą występować różne rodzaje barier utrudniających rozwój zawodowy pracowników. Przykładowe z nich to:

- niedostateczne planowanie ścieżki kariery – brak określonych celów i strategii rozwoju może prowadzić do stagnacji zawodowej;
- nadmierne skoncentrowanie na awansie wertykalnym – tradycyjny model drabiny kariery zakładał jedynie awansowanie w górę struktury organizacyjnej, co może być ograniczające i prowadzić do wypalenia zawodowego;
- brak samoświadomości i samopoznania – niezrozumienie swoich predyspozycji, umiejętności i celów może uniemożliwić skuteczne zarządzanie karierą (ICAN Institute 2023);
- ograniczone wsparcie ze strony organizacji – niedostępianie odpowiednich szkoleń, mentorów czy możliwości rozwoju może stanowić barierę w rozwoju kariery;
- dyskryminacja i nierówności – występowanie barier związanych z płcią, wiekiem czy pochodzeniem etnicznym może utrudniać rozwój zawodowy (Piorunek 2016).

Struktura rynku pracy artystów

Struktura zatrudnienia artystów jest bardzo zróżnicowana i może być uwarunkowana różnymi czynnikami, takimi jak rodzaj sztuki, lokalizacja geograficzna czy obowiązujące w poszczególnych krajach prawo. Istotnym zagadnieniem w kontekście warunków zatrudnienia artystów i twórców jest np. rodzaj umów o pracę. Statystyki unijne pokazują, że np. w 2020 roku tylko trzy czwarte pracowników zatrudnionych w sektorze kultury miało stałą umowę o pracę, podczas gdy ogólny odsetek pracowników z takimi umowami we wszystkich krajach Unii Europejskiej wynosił 87%. Dodatkowo w samym obszarze kultury stałe zatrudnienia miało mniej niż dwie trzecie artystów i twórców (Eurostat 2022). Współczesny trend pracy w sektorze kultury obejmuje wzrost zatrudnienia tymczasowego, artyści pracują na umowy krótkoterminowe lub są samozatrudnieni. W niektórych państwach implementuje się specjalne programy socjalne dla artystów, które działają równoległe do systemów obejmujących pracowników na etatach, zwłaszcza że kwestia umów o pracę nabiera szczególnego znaczenia w kontekście ochrony praw pracowniczych, niepewności warunków zatrudnienia, nierówności w dostępie do świadczeń socjalnych. Przykładem mogą tu być rozwiązania wprowadzone we Francji, gdzie artyści sceniczni i filmowi otrzymują pakiet świadczeń socjalnych, takich jak opieka medyczna, ubezpieczenie od wypadków w miejscu pracy, ubezpieczenie na wypadek bezrobocia czy emerytury. Program finansowany jest ze składek artystów, producentów, dystrybutorów oraz ze środków publicznych (UNESCO 2019).

Struktura rynku pracy artystów w Polsce jest złożona i charakteryzuje się dużą niepewnością. Jeszcze w latach 2008–2014 większość artystów i twórców było zatrudnianych głównie w sektorze publicznym, w tym 60% to kompozytorzy, artyści muzycy i śpiewacy, 22% aktorzy, 8% choreografowie i tancerze (Ilczuk 2013). Sytuacja jednak zaczęła się zmieniać, a jednym z powodów były bardzo niskie zarobki w pracy etatowej, np. muzyk w orkiestrze w Filharmonii Narodowej w 2016 roku zarabiał ok. 4500 zł brutto, włączając w to podstawę wynagrodzenia oraz liczbę zagranych koncertów, co w zestawieniu z oficjalnymi statystykami oznacza średnią krajową – według danych ZUS wynosiła ona 4271 zł brutto (ZUS 2023), co jest uważane powszechnie za wartość zawyżoną (Wojciechowski 2017). Jak powiedział w wywiadzie aktor Tomasz Karolak: „Jest powszechne przekonanie, że my jesteśmy milionerami, a tak nie jest. To nie są stawki zachodnich gwiazd. Jak grasz główną rolę, to zarobisz 200 tys. złotych w filmie, który oglądają miliony ludzi. (...) Gdybym zagrał te role w Ameryce, to może bym leżał do góry kołami i miał pół wyspy obok Lenny’ego Kravitz. (...) W teatrze zarabia się bardzo mało. Masz za przedstawienie 800–700 złotych, a w państwowych teatrach jeszcze mniej” (Kijek 2023). Warto tu dodać, że niecodziennie aktor zarabia na filmie, czasem taka główna rola trafia się raz na kilka lat. Inny aktor, Mirosław Zbrojewicz powiedział: „Są teatry, które płacą 200 zł za wyjście na scenę, niezależnie od wielkości roli, są i takie, które płacą 400, 600 czy 800 zł. Więcej – rzadko. (...) Aktorzy w teatrze są na tej samej drabince, co personel sprząający. Wszyscy inni są wyżej. Dorabiamy na spektaklach i mniej z teatru uda się czasami wyciągnąć 6 tysięcy” (Pawelczyk-Bardyga 2023).

Obecnie coraz więcej artystów pracuje jako freelancerzy, bez stałych umów z instytucjami, co sprawia, że z jednej strony są narażeni na brak stabilności i ciągłości pracy, skutkujący przede wszystkim brakiem dostępu do świadczeń socjalnych czy publicznej opieki medycznej, z drugiej jednak mają coraz większy wpływ na kształt swojej pracy i zarobki (zob. Szulborska 2015; Kaczmarek, Posłuszna 2018). Na stabilny zarobek pozwalają np. praca przy serialach, zwłaszcza tych, które mają sponsorów, czy możliwość pracy w reklamie. W ostatnich latach rosną również wpływy ze streamingu cyfrowego czy z tytułu praw autorskich, np. w 2021 roku w Polsce zanotowano wzrost przychodów z tego tytułu o ponad 20% (Duszcyk 2023). W corocznym raporcie *Loud & Clear*, dotyczącym muzycznych tantiem, udostępniono niedawno dane o przychodach polskich artystów z platformy Spotify za 2023 rok. Podano w nim, że liczba polskich artystów, którzy w 2023 roku zarobili ponad 100 000 zł wyłącznie z tytułu tantiem pochodzących ze Spotify, wzrosła o ponad 25% w porównaniu z rokiem 2022 i niemal pięciokrotnie w ciągu ostatnich pięciu lat. W 2023 roku zarobki polskich artystów wzrosły o 20% w porównaniu z rokiem 2022 i ponad czterokrotnie w ciągu ostatnich pięciu lat (Loud & Clear 2023).

Metodologia

Kryteria sukcesu w karierze mogą być różne i zależą często od jednostki oraz jej motywacji, mogą obejmować poprawę warunków pracy i życia dla osób związanych z zawodami artystycznymi (Ilczuk et al. 2020). W kontekście rynku pracy mogą obejmować np.: kompetencje osobowościowe i interpersonalne, kompetencje intelektualne i akademickie, udział w stażach oraz praktykach, komunikatywność, otwartość na uczenie się, zdolność do adaptacji, umiejętność pracy w zespole, znajomość języków obcych, odpowiedzialność, umiejętność rozwiązywania problemów, umiejętność korzystania z narzędzi informatycznych, przedsiębiorczość, umiejętności analityczne (Makuch 2014). Pojęcie sukcesu jest kategorią nieobiektywną, a tym samym trudnym problemem badawczym. Ciekawe zatem było bliższe przyjrzenie się temu, co za sukces uznają sami artyści.

Stało się to podstawą do przeprowadzenia jakościowego i subiektywnego przeglądu literatury, opartego na słowach kluczowych, i skupienia uwagi na rozpoznaniu problematyki na podstawie wyników projektu badawczego zatytułowanego „Zarządzanie karierą w obszarze kultury”. Przywołane badanie miało charakter rozpoznawczy, było zrealizowane w latach 2018–2022 w kilku etapach. Pierwszym były dwa projekty zrealizowane przez autorkę wspólnie ze studentami w Instytucie Kultury Uniwersytetu Jagiellońskiego w latach 2017–2019: „Artysta-menedżer. Tajemnice backstage’u”, w ramach którego zrealizowano wywiady grupowe częściowo ustrukturalizowane z menedżerami artystycznymi oraz dwie edycje „Sztuki Talk”, otwartych publicznych wywiadów, realizowanych częściowo w przestrzeni miejskiej z artystami/twórcami i menedżerami. Sygnalizowane w trakcie spotkań problemy stały się podstawą do podjęcia badań – ilościowego, wykorzystującego ankietę rozpowszechnioną w internecie (zebrano ponad 300 odpowiedzi), i jakościowego, zrealizowanego na podstawie wywiadów indywidualnych i grupowych. W badaniu ilościowym wzięli udział przede wszystkim artyści (reprezentujący sztuki wizualne, performatywne), tłumacze literatury, artyści i jednocześnie menedżerowie kultury, aktywiści/animatorzy kultury. Badanie jakościowe miało charakter celowy, wyodrębnieni z badania ilościowego rozmówcy, którzy zgodzili się na udział w badaniu pogłębionym, zostali podzieleni na grupy twórców/artystów oraz aktywistów/animatorów, edukatorów czy ogólnie działaczy na polu społecznym. Na potrzeby niniejszego tekstu dokonano wtórnej jakościowej analizy zebranego materiału. Wykorzystane w dalszej części wypowiedzi pochodzą na ogół z badania ilościowego, zostały również uzupełnione materiałem pochodzącym z badania jakościowego.

Charakterystyka respondentów

Artystów charakteryzuje wielość uprawianych zawodów lub miejsc pracy, gdyż niewiele osób utrzymuje się z jednego źródła dochodu. Występuje przy tym duża różnorodność w rodzajach wykonywanej działalności, gdzie jedna z nich często dominuje, ale wiele osób przyznaje się do wykonywania kilku, bardziej lub mniej pokrewnych prac, np. w edukacji, animacji, wydawnictwach. Większość badanych osób wskazywała wielokierunkowe wykształcenie, głównie o charakterze ogólnohumanistycznym, co pozwala im na poszukiwanie pracy również poza działalnością artystyczną.

Respondenci zapytani o powody, dla których związali się z działalnością artystyczną, najczęściej podawali doświadczenia z dzieciństwa. Wskazywali aktywności podejmowane od najmłodszych lat w domach kultury lub wychowanie w środowisku artystycznym. Wypowiedzi takie jak ta: „Od dziecka kochałem muzykę, wychowany w domu muzyków, droga mojego życia była oczywista” pojawiały się obok przywoływanych doświadczeń z edukacji pozaszkolnej. Dla wielu osób największy wpływ na wybór ścieżki zawodowej mieli spotkani ludzie – nauczyciele, profesorowie, artyści. Jedna z osób opisała to w trakcie wywiadu w następujący sposób:

Chyba nigdy tak odważnie nie pomyślałbym o zawodzie aktora, gdyby nie zajęcia teatralne w domu kultury, na które uczęszczałem w młodości. Prowadziła je nieuprawiająca zawodu czynnie pani po szkole krakowskiej. Jej sposób prowadzenia zajęć, rozmowy, gawęda, opowiadanie o studiach, o kolegach z roku słynnych, zapraszanie ważnych osób (a jej znajomych) ze środowiska na zajęcia, osvajanie nas – uczniów – z występowaniem (przygotowywaliśmy spektakle) wywarł na mnie ogromne wrażenie, poczucie akceptacji, świadomość, że zajmuje się mną/nami ktoś nietuzinkowy i nieprzypadkowy, rzetelny, wykształcony, aktorka po prostu, ułatwiła mi podjęcie decyzji życiowej.

Jako główny powód wybrania ścieżki zawodowej na ogół na pierwszym miejscu wymieniana była pasja i miłość do sztuki. Wśród uzasadnień pojawiały się takie jak poniższa wypowiedź: „Decyzja, że ważniejsze jest robienie tego, co się kocha, niż zarabianie pieniędzy. Miałem świadomość swoich kompetencji organizacyjnych (wcześniej z dużym powodzeniem prowadziłem firmę) i merytorycznych (muzyka była moją wielką pasją)” lub inne, jak np.: „potrzeba tworzenia, pisania, opisywania świata przez sztukę”.

Pojawiały się także wypowiedzi świadczące o trudnościach oderwania się od świata artystycznego. Jedna z osób skomentowała to w następujący sposób: „nie da się przestać być kreatywnym, twórczym, gdy ma się taką «konstrukcję psychiczną»”. Inna opowiedziała o niepowodzeniach w odnajdowaniu się w innych zawodach, pisząc: „Tworzyłem zawsze, czasem jako główne źródło utrzymania, czasem tylko dla własnej satysfakcji. Wtedy zawsze okazywało się, że praca bez kreatywnych wyzwań

mnie wypala i po maks. dwóch latach rezygnowałem. Związanie swojego życia ze sztuką było jedynym rozwiązaniem”. Podkreślano też jednak rolę przypadku, „zbiegu pewnych zdarzeń” czy „scenariusza, które napisało dla nich życie”, zauważając np.: „Kolejny mój pracodawca musiał dołączyć do projektu osobę znającą język francuski i w zakładzie pracy tylko ja spełniałem ten wymóg”. Podobnie zresztą w przypadku konieczności odchodzenia od pracy typowo artystycznej – z powodu np. ukończenia wieku umożliwiającego wykonywanie danej profesji („mus przebranżowienia się”), sytuacji domowej („liczne potomstwo przyczyniło się do związania się ze ścieżką edukacyjną”) czy zwykłej niestabilności przychodów.

Freelancing czy stała praca?

Większość osób podkreślała swoją współpracę z różnymi organizacjami oferującymi pracę, lecz tylko nieliczni z nich zdecydowali się na samodzielne prowadzenie działalności. Dość charakterystycznym podejściem okazuje się szukanie stabilnego, choć niekoniecznie dobrze płatnego miejsca zatrudnienia, które zapewni stabilizację finansową oraz możliwość opłacenia składek ZUS i ubezpieczenia. Instytucje stanowią „bezpieczną przystań” i są postrzegane jako „parasol ochronny” dla artystów. Jedna z osób napisała, że chciałaby pracować w instytucji na stałe jako tancerka, ale nie jest zainteresowana udziałem w projektach realizowanych na potrzeby zysku i dorobienia do pensji, które z jej osobistej perspektywy nie są atrakcyjne. Z wypowiedzi badanych wynika, że ludzie poszukują stabilizacji finansowej i zabezpieczenia socjalnego, ale równocześnie aspirują do angażowania się w ambitne, choć ryzykowne przedsięwzięcia, które powodują „odczuwanie satysfakcji z tego, co się robi, oraz przekraczanie siebie (co też daje radość)”. Ważne jest dla nich znalezienie miejsc, w których mogą realizować własne pasje, marzenia i rozwijać się, czemu towarzyszy „poczucie, że po wielu latach dalej lubię to, co robię, i nie wyobrażam sobie, że mógłbym robić coś innego”.

Co ciekawe, osoby, które nie mają stałego miejsca pracy, na ogół wyrażały również brak chęci do zmiany obecnej sytuacji, preferując niezależność i wykonywanie zadań na zasadach umowy zlecenia czy umowy o dzieło. Zauważano przy tym również, że niektóre zawody, jak aktor kabaretowy czy menedżer zatrudniany tylko do pojedynczych projektów, rzadko oferują możliwość stałego zatrudnienia.

Miary sukcesu

Rozumienie sukcesu jest bardzo indywidualne i zależne od wielu czynników, w tym m.in. wieku, etapu życia, rodzaju wykonywanego zawodu. Niektórzy z badanych z satysfakcją odpowiadali, że już go osiągnęli, inni stwierdzali, że wciąż się rozwijają, a jeszcze inni podkreślali swoje obecne i dalsze aspiracje zawodowe.

Stabilność finansowa

Dla wielu osób sukces zawodowy ściśle wiąże się z osiągnięciami ekonomicznymi: stabilnością finansową, możliwościami zarobkowymi. To postrzeganie sukcesu opiera się na kilku kluczowych aspektach, które definiowano na różne sposoby. Jedni uznali za sukces zawodowy „moment, kiedy będę w stanie usamodzielnąć się finansowo”, co podkreśla znaczenie niezależności ekonomicznej. Inni z kolei wskazywali na „życie na godnym poziomie” oraz „dostatnie życie, realizowanie własnej wybranej drogi”, co pokazuje potrzebę życia bez materialnych niedostatków, w zgodzie z własnymi pasjami i ambicjami.

Wiele osób postrzegало sukces zawodowy przez pryzmat „zarabiania pieniędzy, robiąc to, co się kocha”, co łączy ich pasje z możliwościami zarobkowymi. Pojawiły się również wypowiedzi mówiące o tym, że sukces to „połączenie «poduszki bezpieczeństwa» finansowego, spokojnego zaplecza (zlecenia) oraz multidyscyplinarnego charakteru pracy”. Dla niektórych sukces oznaczał „uznanie w oczach odbiorców oraz stabilizację finansową” lub „możliwość wykonywania zawodu w dogodnych warunkach”. Jeszcze inni definiowali sukces przez pryzmat „realizacji celów artystycznych” przy jednoczesnym zaspokajaniu podstawowych potrzeb materialnych, łącząc aspiracje twórcze z ekonomicznym bezpieczeństwem. W wypowiedziach respondentów pojawiły się m.in. takie: „sukces zawodowy postrzegam w kilku aspektach: jednocześnie z możliwości robienia rzeczy, które dają mi radość... przy jednoczesnym poczuciu bezpieczeństwa finansowego” czy: „zadowolenie z wykonywanej pracy, zarobki adekwatne do poświęcanego czasu i zdrowia”. Niektórzy upatrywali swojego sukcesu w „stabilności finansowej i wolności artystycznej” oraz „budowaniu społeczności”.

Wykonywanie swojej pracy

Za sukces jest uważane wykonywanie swoich obowiązków, zależne od indywidualnych przekonań, branży i bezpośredniego wpływu na życie i rozwój innych osób. Dla przykładu w wypowiedzi osoby reprezentującej tłumaczy literatury sukces zawodowy był postrzegany przede wszystkim jako „możliwość wykonywania zawodu w dogodnych warunkach, gdzie wydawca respektuje prawa tłumacza, kiedy nie trzeba walczyć o godziwą stawkę, ale wydawca szanuje rangę tłumacza”. Inni definiowali sukces przez konkretną realizację zawodową, jak „zbudowanie dwóch instytucji kultury o wyrazistej, rozpoznawalnej marce oraz stworzenie wspaniałego wielofunkcyjnego zespołu i grupy interesariuszy zewnętrznych”.

Sukces bywał również mierzony przez bezpośredni wpływ na pracę innych, np.: „kiedy przynoszę nowe kontrakty organizacji, dając zatrudnienie współpracownikom”. W innych przypadkach sukces zawodowy był utożsamiany z „systemem poleceń,

powracającymi, kontynuowanymi lub pojawiającymi się nowymi propozycjami współpracy, byciem ekspertem/osobą branżą pod uwagę w dyskursie branżowym oraz systematycznym wzrostem wynagrodzenia/poprawą sytuacji finansowej”.

Edukatorzy i osoby pracujące z młodzieżą postrzegali swój sukces zawodowy jako „pozytywną informację zwrotną od uczestników prowadzonych przeze mnie zajęć” oraz „możliwość towarzyszenia dzieciom na ich drodze odkrywania swoich możliwości, zdolności, pasji – także siebie”. Łączyli to z „satisfakcją z wykonywanej przez siebie pracy, ale również z uznaniem i pozytywną opinią odbiorców i ludzi, z którymi i dla których się pracuje”. Wiele osób podkreślało również wartość „dzielenia się swoją pasją, promocji kultury w Polsce i za granicą” oraz „poczucia, że wykonywana praca interesuje odbiorców, do których jest skierowana”. Twórcy kultury, tacy jak choreografowie czy animatorzy, wskazywali na „małe rzeczy”, które przynosiły satysfakcję i były dowodem na ich sukces: „autorskie projekty”, „e-booki edukacyjne dla dzieci” czy „przygotowanie podopiecznych do kariery zawodowej”. Sukcesem były dla nich także „radość publiczności przychodzącej na spektakle czy koncerty” i „wpływ pracy na rozwój innych osób oraz wzmocnienie relacji społecznych”.

W wypowiedziach pojawiały się również takie spostrzeżenia:

Czasem sukcesem jest to, że odbyła się premiera i wszyscy żyją, a czasem to, że jest dużo pozytywnego feedbacku albo że bilety się wyprzedają. Sukcesem jest dla mnie dostrzeganie pozytywów i niechodzenie na łatwiznę, a także ciągłe redefiniowanie się i swojej pracy (refleksyjność, elastyczność, nauka na błędach), żeby przypadkiem nie wejść w czyjeś buty i nie powielać stereotypu sukcesu zawodowego artysty tańca lub popowego menedżera.

Sukces jest silnie związany nie tylko z osiągnięciem osobistych celów, ale przede wszystkim z niesieniem radości innym, realnym wpływem na sukces innych osób oraz angażowaniem ich w swoją pracę. Jedna z osób określiła to tak: „miarą sukcesu są dla mnie owoce w innych ludziach oraz w społeczności – ich rozwój i wzmocnienie relacji”. Dla tłumacza oznacza to „zadowolenie czytelników i krytyków, niekoniecznie poprzez nagrody i medale, ale przez ogólne uznanie w środowisku”. Sukces może być powiązany z „publikacją przekładu, pozytywnymi recenzjami w mediach i środowisku” oraz „radością «widza» i kontrahenta; godną płacą za dobrą pracę; nowymi umiejętnościami, które «wychodzą» i stają się sztuką”.

Możliwości rozwoju

Duża część badanych definiowała sukces jako możliwość ciągłego rozwoju. Podkreślali, że nie chcieliby „spoczywać na laurach po osiągnięciu określonych celów”, ponieważ wciąż odczuwają „głód nowych wyzwań”. Zwracali przy tym uwagę na

satisfakcję, jaką odczuwają, widząc swój wkład w rozwój i spełnienie innych – swoich podopiecznych, uczniów czy współpracowników.

Respondenci podkreślali różne aspekty, które dla nich oznaczały tu sukces; ważna była dla nich np. „chęć pracy, mobilizacja do bycia lepszym, do odczuwania satysfakcji ze swojej działalności”. Wskazywali również, że „wykonywana praca jest dla mnie pasją i spełnieniem marzeń i to mogę określić sukcesem zawodowym”. Dla wielu sukces zawodowy był równoznaczny ze „spełnieniem własnych pasji. To możliwość pracy w dziedzinie, która daje mi satysfakcję i ją lubię oraz z której mogę się bez problemu utrzymać”.

Pisali również o „poczuciu spełnienia, radości, ale i zmęczeniu, głodzie nowych wyzwań i wewnętrznym spokoju” jako o istotnych elementach sukcesu. Wskazywali, że „sukcesem zawodowym jest odczuwanie satysfakcji z tego, co się robi, oraz przekraczanie siebie (co też daje radość)”. W wypowiedziach pojawiały się również wymiary przestrzenne i personalny, jedna z osób napisała tak: „Sukcesem jest pracownia w pięknym miejscu, wyremontowana, zaaranżowana i zorganizowana własnoręcznie. Odczuwam satysfakcję z mojej pracy, kiedy widzę, ile radości, szczęścia i pożytku przynoszą działania pracowni. Mam poczucie misji i jej wypełnianie sprawia mi radość”.

Za sukces uważano „zajmowanie się tym, co się kocha, posiadanie możliwości realizacji i rozwoju”, a także „możliwość rozwoju i pozytywny, uczący feedback”, „realizowanie się w pracy, podnoszenie swoich kwalifikacji, aby móc wdrażać nowe rzeczy, projekty, chęć stałego rozwoju, chęć, a nie muszę”. Odnosiło się to także do osiągnięć edukacyjnych i kreatywnych, takich jak: „wydanie książki i jeśli moi studenci rozumieją, co do nich mówię” oraz „połączenie kariery naukowej z rozwojem kariery zawodowej”.

Niektórzy informowali również o konkretnych uznaniach. Zaznaczali, że są np. „współautorami kilku książek filmowych wydanych przez Muzeum Kinematografii w Łodzi oraz przez Muzeum Filmu w Düsseldorfie” i że „otrzymałem nagrodę Miasta Łodzi za «Zasługi filmowe» dla Łodzi oraz Srebrny Krzyż w Warszawie”. Jedna z osób podzieliła się swoimi marzeniami, które definiują jej zrozumienie sukcesu w rozumieniu uznania i docenienia: „Uznanie międzynarodowe/kilkadziesiąt krajów/zaproszenia/pokazy moich filmów, nominacje, nagrody! Jedyne polski film pokazywany w ONZ... W internecie ten film ma 216 milionów wejść. W Warszawie urządzono mi na Święto Filmu Polskiego w 2014 r. Benefis z okazji 65 lat pracy w Polskiej Kinematografii...”.

Sukces rozumiany w kategorii możliwości rozwoju powoduje ciągle niezaspokojenie, jedna z osób określiła to w następujący sposób: „Moment, w którym osiągnę sukces zawodowy, to będzie znak, że przestałam się rozwijać”.

Podsumowanie

Sukces zawodowy w branży artystycznej jest pojęciem wielowymiarowym, które może obejmować różne aspekty, od finansowych po osobiste, od społecznych po indywidualne. Istnieje wiele różnych podejść do postrzegania sukcesu w kontekście zarządzania karierą artystyczną. Wspólnym ich mianownikiem jest to, że podkreślają indywidualne określenie jego kryteriów. Dla niektórych sukces może być rozumiany jako poczucie spełnienia i rozwój osobisty, co manifestuje się ciągłym dążeniem do doskonalenia oraz poszukiwaniem nowych wyzwań. Może przy tym oznaczać docenienie, prestiż, zrozumienie sensu własnej pracy, pozycji zawodowej oraz satysfakcji z dzielenia się wiedzą i doświadczeniem. Dla innych może być synonimem stabilności finansowej i możliwości zarobkowych, które zapewniają niezależność ekonomiczną i umożliwiają życie zgodne z własnymi pragnieniami i pasjami. Ponadto sukces zawodowy może być rozumiany jako możliwość pracy w warunkach, które respektują prawa i godność zawodową artysty. Jeszcze innymi kryteriami mogą być zadowoleni odbiorcy, pozytywny feedback oraz korzyści finansowe, nagrody czy stypendia. Sukces w pracy artystycznej oznacza również docenienie w środowisku pracy i lokalnej społeczności, tak samo jak poczucie bycia ważnym i cenionym pracownikiem. Wykonywanie pracy na własnych warunkach, osiągnięcie satysfakcjonujących wyników, zaangażowanie w wartościowe projekty oraz osiągnięcie dochodów zapewniających godne życie to najczęściej wymieniane składowe sukcesu zawodowego. Mogą występować wszystkie razem lub osobno, kluczowe jest znalezienie równowagi między różnymi obszarami swojego życia zawodowego i prywatnego, co pozwoli na pełne zadowolenie i samorealizację. W rezultacie indywidualna definicja sukcesu zawodowego może być kluczowym czynnikiem decydującym o wyborze ścieżki kariery w branży artystycznej i jej siłą napędową.

Bibliografia

- Armstrong Michael (2010). *Zarządzanie zasobami ludzkimi*, przeł. Władysław Bibrowski. Warszawa: Oficyna Wolters Kluwer business (seria: Zarządzanie Zasobami Ludzkimi – HR).
- Drucker Peter (1999). *Spółczesność postkapitalistyczna*, przeł. Grażyna Kranas. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN (seria: Przedsiębiorczość).
- Duszczyk Michał (2023). Artysci zarabiają coraz więcej. Głównie dzięki cyfrowej sztuce. *Rzeczpospolita*, 27 października, <https://www.rp.pl/wynagrodzenia/art39330261-artysci-zarabiaja-coraz-wiecej-glownie-dzieki-cyfrowej-sztuce> [odczyt: 6.08.2024].
- Dziwulski Jacek, Harasim Wiesław (2013). Human Capital Management in Organization of the Future. *Nowoczesne Systemy Zarządzania*, 1(8), 127–143.
- Eurostat (2022). *Culture Statistics – Cultural Employment*, https://ec.europa.eu/eurostat/statistics-explained/index.php?title=Culture_statistics [odczyt: 6.08.2024].

- Forsyth Patrick (2002). *Career Management*. Chicago: Capstone Publishing.
- Greenhaus Jeffrey H. (1987). *Career Management*. San Diego, CA: Dryden Press.
- Greenhaus Jeffrey H., Callanan Gerard A., Godshalk Veronica M. (2000). *Career Management for Life*. New York: Routledge.
- Gutteridge Thomas G., Otte Fred L. (1983). Organizational Career Development: What's Going on Out There? *Training & Development Journal*, 37(2), 22–26.
- Hall Douglas T. (2002). *Careers In and Out of Organizations*. Thousand Oaks: Sage Publications (seria: Foundations for Organizational Science).
- ICAN Institute (2023). *Co to jest kariera zawodowa?*, <https://www.ican.pl/b/co-to-jest-kariera-zawodowa/PigTBOXbg> [odczyt: 6.08.2024].
- Ilczuk Dorota (red.). (2013). *Rynek pracy artystów i twórców w Polsce*. Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego.
- Ilczuk Dorota et al. (2020). *Policzone i policzeni! Artyści i artystki w Polsce*. Warszawa: Dom Wydawniczy Elipsa: Uniwersytet SWPS Wydawnictwo.
- Jarosik-Michalak Agnieszka (2018). Zarządzanie karierą z perspektywy jednostki i organizacji. *Marketing i Zarządzanie*, 1(51), 123–130.
- Kaczmarek Stella, Posłuszna Joanna (2018). Forms of Financing the Cultural Sector in Poland against the Background of Solutions from Selected European Countries. *Zeszyty Naukowe Wyższej Szkoły Finansów i Prawa w Bielsku-Białej*, 4, 11–16.
- Kijek Łukasz (2023). Zagrał w dziesiątkach kinowych hitów. Mówi, ile na tym zarabia. *Money.pl*, 25 grudnia, <https://www.money.pl/pieniadze/tomasz-karolak-szczerze-o-pieniadzach-tylko-zarabia-na-scenie-i-w-filmie-6976500243733472a.htm> [odczyt: 6.08.2024].
- King Zella (2004). Career self-management: Its nature, causes and consequences. *Journal of Vocational Behavior*, 65, 112–133.
- Loud & Clear (2023). Our Annual Music Economics Report, <https://loudandclear.byspotify.com/> [odczyt: 6.08.2024].
- Makuch Maria (red.). (2014). *Współczesny rynek pracy. Zatrudnienie i bezrobocie w XXI wieku*. Wrocław: CEdu.
- Pawelczyk-Bardyla Anna (2023). Mirosław Zbrojewicz szczerze o zarobkach aktorów. Wspomnił o biedzie. *Co Za Tydzień*, 6 września <https://cozatydzien.tvn.pl/gwiazdy/miroslaw-zbrojewicz-szczerze-o-zarobkach-aktorow-wspomniat-o-biedzie-st7329631> [odczyt: 6.08.2024].
- Piorunek Magdalena (2016). Kariera według młodych, czyli nowy paradygmat kariery na dysonansowym rynku pracy. *Studia Edukacyjne*, 38, 83–96.
- Plebańczyk Katarzyna (2020). Zarządzanie karierą artystyczną. Kilka punktów widzenia. *Zarządzanie w Kulturze: Teoria i Praktyka*, 1, 95–106.
- Pocztowski Aleksy (2008). *Zarządzanie zasobami ludzkimi. Strategie – procesy – metody*. Polskie Wydawnictwo Ekonomiczne.
- Szulborska-Łukaszewicz Joanna (2015). *Artysto Scen Polskich, powiedz nam z czego żyjesz...?* Kraków–Warszawa: ZASP – Stowarzyszenie Polskich Artystów Teatru, Filmu, Radia i Telewizji.
- UNESCO (2019). *Culture & working conditions for artists: Implementing the 1980 Recommendation concerning the Status of the Artists*, <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000371790> [odczyt: 6.08.2024].

- Wojciechowski Konrad (2017). Ze smyczka trudno w Warszawie wyżyć, czyli ile zarabiają muzycy? *Gazeta Wyborcza*, 18 sierpnia, <https://warszawa.wyborcza.pl/warszawa/7,54420,22245284,ze-smyczka-trudno-w-warszawie-wyzyc.html> [odczyt: 6.08.2024].
- ZUS (2023). *Przeciętne wynagrodzenie od 1950 r.*, <https://www.zus.pl/baza-wiedzy/skladki-wskazniki-odsetki/wskazniki/przecietne-wynagrodzenie-w-latach> [odczyt: 6.08.2024].

Rola edukacji muzycznej we współczesnym systemie nauczania

Wojciech M. Marchwica  <https://orcid.org/0000-0002-4949-8722>

Uniwersytet Jagielloński
e-mail: wojciech.marchwica@uj.edu.pl

ORYGINALNY ARTYKUŁ NAUKOWY

Źródła finansowania publikacji / Funding acknowledgements: brak źródeł

Polityka open access / OA policy: CC BY 4.0

Informacja o konflikcie interesów / Conflict of interest: brak konfliktu interesów

Sugerowane cytowanie artykułu: Marchwica Wojciech M. (2024). Rola edukacji muzycznej we współczesnym systemie nauczania. *Zarządzenie w Kulturze*, 25(1–2), 383–398.

Abstract

The Role of Music Education in the Contemporary Education System

In recent decades, the level of music education in Polish general schools has been systematically decreasing. This results both from the lowering of the importance of music as a school subject and from the common belief that teaching music is a waste of time. Meanwhile, both neuropsychological research and observations resulting from the analysis of American data on the skill growth depending on selected school subjects indicate that systematic and practical contact with music for a minimum of two years significantly increases the intellectual abilities of young people – especially in the field of science. The author suggests increasing the role of music as a subject in the Polish public education system.

Keywords: music in the educational system, music teaching in the public education system, music and the ability to abstract thought

Kolejna reforma? Sytuacja w Polsce

Od wielu lat, a właściwie dekad prowadzona jest w Polsce dyskusja na temat kształtu edukacji powszechnej. Po licznych reformach – a jak twierdzą złośliwi: „deformach” naszego systemu zbliżamy się do kolejnego wariantu organizacji systemu oświaty powszechnej. Dotychczasowe ewolucje systemu, koncentrujące się na ideologicznie motywowanych zmianach list lektur, dodawaniu i odejmowaniu kolejnych przedmiotów i wreszcie na niekończącej się dyskusji na temat: religia/etyka w szkole?, w jakim kształcie?, pomijały kwestie zdecydowanie bardziej podstawowe. Można je zawrzeć w szeregu opozycji, takich jak: wiedza czy umiejętności? nauczanie czy wychowywanie? model dziewiętnastowieczny czy nowoczesny? nowoczesny, czyli jaki? itp. Chciałbym odnieść się do jednego z aspektów owego „nowoczesnego” modelu oświaty powszechnej z punktu widzenia muzykologa. Nie chodzi mi jednakże o nauczanie muzyki w szkołach artystycznych, które wciąż jeszcze utrzymywane

jest na niezłym poziomie, ale na wykorzystywaniu szeroko pojętej „muzyki” jako jednego z elementów powszechnego systemu oświatowego.

Zarówno w szkołach podstawowych, jak i w szkołach średnich istnieją przedmioty wiążące się z ową szeroko pojętą „muzyką”, takie jak: muzyka, muzyka z rytmiką, edukacja muzyczna czy historia muzyki. Szczegółowe sformułowania zawierające treści programowe (*Podstawa programowa*) są pełne górnolotnych sformułowań w stylu:

Muzyka jest szczególną dziedziną sztuki pięknych, która stymuluje wielostronny, harmonijny i całościowy rozwój ucznia. Poprzez realizację wszystkich jej funkcji: wychowawczej, poznawczej, kształcącej, kompensacyjno-terapeutycznej, estetycznej, integrującej, ludycznej i kreatywnej, przyczynia się do kształtowania osobowości młodego człowieka otwartego na świat i wyzwania, które niesie współczesność. Zadaniem muzyki jest przede wszystkim rozwijanie wrażliwości, wyobraźni i kreatywności uczniów. [...] Szczególnie ważne jest, aby uczeń doświadczał radości z muzykowania (*Podstawa programowa*, przedmiot „Muzyka” dla klas IV–VIII, wstęp).

czy:

Treści kształcenia są skorelowane z zagadnieniami poruszonymi na wielu przedmiotach szkolnych. Wprowadzanie w obszar kultury muzycznej, jej teorii i praktyki, powinno odbywać się poprzez kontakt z dziełami muzycznymi, twórcami oraz instytucjami zajmującymi się jej upowszechnianiem i promowaniem. Muzyka jest także ważnym elementem całościowego wychowania (postawy, kompetencje społeczne), wprowadza również w zagadnienia wiążące się z ochroną dóbr kultury i własności intelektualnej, wdraża także do szacunku dla narodowego i ogólnoludzkiego dziedzictwa kulturowego (*Podstawa programowa*, przedmiot „Muzyka” dla liceum/technikum, wstęp).

Trudno się nie zgodzić z powyższymi sformułowaniami. Ośmielę się nawet stwierdzić, że zakres przedmiotu „historia muzyki” jest stanowczo zbyt szeroki jak na uczniów niezajmujących się zawodowo muzyką klasyczną. Problem polega na tym, że kiedy wchodzimy w szczegóły tego dokumentu stanowiącego obowiązujący drogowskaz dla nauczycieli, to podstawowe założenia bloku muzycznego koncentrują się wokół sformułowań typu „uczeń rozpoznaje”, „wykazuje wrażliwość”, „okazuje szacunek dla twórców” – czyli zajmuje się ową muzyką w sposób bierny lub tylko wykorzystuje dostępne programy komputerowe do tworzenia własnych wypowiedzi (czyli przekształca wsadowy materiał, korzystając z zamkniętej liczby możliwości). Oczywiście znajdziemy też sformułowania dotyczące rozwijania aktywności własnej, ale dzieje się to albo „w kontekście własnych doświadczeń”, albo poza systemem szkolnym „w wybranych (bliskich mu) gatunkach i stylach muzycznych”, czyli np. w amatorskim disco polo czy rapie. Brak jest zobowiązania szkół do prowadzenia własnych zespołów muzycznych (instrumentalnych bądź wokalnych), a rzeczywistość szkolna

wprost uniemożliwia takie inicjatywy poprzez brak środków na zakup i konserwację instrumentów, nut, innych sprzętów (pulpity itp.). Rozmowy z nauczycielami muzyki w szkołach potwierdzają, że jakiegokolwiek inicjatywy dotyczące praktyki muzycznej są z góry odrzucane pod pretekstem braku: funduszy, pomieszczeń, czasu lekcyjnego, chęci uczniów/rodziców itp.

Tymczasem wiele badań, obserwacji i danych statystycznych dowodzi, że kontakt z praktyką muzyczną zdecydowanie poprawia ogólne możliwości intelektualne młodzieży – szczególnie w odniesieniu do myślenia abstrakcyjnego, tak ważnego przy nauczaniu przedmiotów ścisłych, jak matematyka czy fizyka. Zamiast więc zastanawiać się, jak zwiększyć liczbę godzin w celu umożliwienia realizacji mitycznego „programu”, należy zmienić zupełnie kierunek myślenia i przywrócić w szkołach powszechnych nauczanie muzyki praktycznej – poprzez śpiew, grę na instrumentach muzycznych, wspólne gry i zabawy muzyczne – nie dla kształcenia powszechnego artystów (do tego celu w zupełności wystarcza istniejąca sieć szkół muzycznych), ale dla poszerzenia intelektualnej sprawności młodzieży. Ośmielę się nawet stwierdzić – choć moje serce muzykologa tu krwawi – że taka aktywność jest ważniejsza niż nauczanie podstaw form muzycznych, historii muzyki czy sławetnego „życiorysu Chopina”. Podczas muzykowania w chórze czy orkiestrze/zespole instrumentalnym zawsze zresztą można znaleźć chwilę na przekazanie podstawowych danych o kompozycji i jej autorze – nie jako wiedzy abstrakcyjnej, której znaczenia uczeń nie dostrzega, ale jako wiedzy związanej z własną aktywnością, wypowiedzeniem opowieści, w której uczeń sam bierze udział. Co więcej, pojawia się wówczas przestrzeń do poszerzania repertuaru o kompozycje bliższe kultury młodzieżowej (np. repertuar musicalowy czy muzyki filmowej) niż tak nie lubiana przez młodych „twórczość zmarłych ludzi”.

Dodatkowo muzyka traktowana jest w dzisiejszych szkołach jako zupełnie niepotrzebne zawracanie głowy uczniom, którzy powinni uczyć się bardziej „praktycznych” przedmiotów, jak marketing, języki obce, przedmioty zawodowe itd., zarówno „muzyka”, jak i „plastyka” uważane są bowiem za zanikające obszary edukacji, kierowane głównie dla pięknoduchów i osób, które nie rozumieją, na czym polega tzw. prawdziwe życie. Efektem takiego myślenia jest bardzo niska ranga nauczycieli muzyki.

Analiza ogólnodostępnych danych dotyczących nauczycieli bloku muzyki i bloku plastyki w szkołach powszechnych wskazuje wyraźnie, że jest ich mniej niż nauczycieli innych przedmiotów (nawet pomijając podstawowe grupy, czyli matematyków, polonistów i historyków) i, co ważniejsze, zatrudniani są głównie na cząstki etatu, co prowadzi do ich zdecydowanie niższej rangi w gronie pedagogicznym. W poniższej tabeli zestawiono wyciąg z danych Serwisu Rzeczypospolitej Polskiej. Wynika z nich niezbicie, że choć bezwzględna liczba nauczycieli zajmujących się muzyką daje się porównywać z liczbą biologów czy geografów (stanowiących punkt odniesienia), to już ich stosunek do liczby etatów jest znacząco niższy. Oznacza to, że większość

nauczycieli muzyki zatrudnianych jest na cząstki etatu lub tzw. godziny, co w praktyce wyklucza ich ze społeczności nauczycieli w poszczególnych szkołach.

W omawianych powyżej dokumentach podstawy programowej kwestia koordynacji muzyki z innymi przedmiotami pojawia się głównie jako coś dodatkowego, mniej ważnego. Cytuję: „Jako przedmiot rozszerzony historia muzyki powinna być rozpatrywana w szerokim kontekście kultury, języka, literatury, sztuki, architektury i nauki. Należy również uwzględnić uwarunkowania, procesy i fakty mające bezpośredni i pośredni związek z historią powszechną” (*Podstawa programowa, przedmiot „Historia muzyki”*, <https://podstawaprogramowa.pl/Liceum-technikum/Historia-muzyki>). Takie rozumienie muzyki ogranicza się do jej historycznego i kulturowego kontekstu. Tymczasem muzyka to nie tylko kolejny zasób wiedzy szkolnej – to również powinien być przedmiot, który może wspomagać rozwój ogólny ucznia, wpływać na jego mentalność oraz zdolność do postępów w innych niż sztuki piękne dziedzinach. Od XIX wieku uważano, że udział młodzieży i dzieci w zespołach muzycznych, orkiestrach i chórach ma pozytywny wpływ na ich rozwój umysłowy, samodyscyplinę i umiejętności współzycia w grupie.

Tabela 1. Nauczyciele według obowiązków i województw w osobach i etatach w roku szkolnym 2022/2023

Przedmiot	Liczba nauczycieli	Liczba etatów	Proporcja
ogółem	1 603 649	761 938,30	2,10
muzyka	11 954	4 335,53	2,76
muzyka z rytmiką	1 260	200,82	6,27
plastyka + blok przedmiotowy sztuka	12 677	3 785,85	3,35
edukacja muzyczna	18 622	793,20	23,48
edukacja plastyczna	10 050	707,00	14,21
biologia + przyroda	30 463	12 092,89	2,52
geografia z ochroną i kształtowaniem środowiska	17 082	10 092,27	1,69
procent nauczycieli muzyki do „ogółem”	1,99%	0,70%	
procent nauczycieli „plastyki” do „ogółem”	1,42%	0,59%	
procent nauczycieli „biologia + przyroda” do „ogółem”	1,90%	1,59%	
procent nauczycieli „geografia + ochrona środowiska” do „ogółem”	1,07%	1,32%	

Źródło: otwarte dane, [https://dane.gov.pl/pl/dataset/811,nauczyciele-w-osobach-i-etatach/resource/45761/table?page=1&per_page=20&q=&sort=\[odczyt:6.08.2024\]](https://dane.gov.pl/pl/dataset/811,nauczyciele-w-osobach-i-etatach/resource/45761/table?page=1&per_page=20&q=&sort=[odczyt:6.08.2024]).

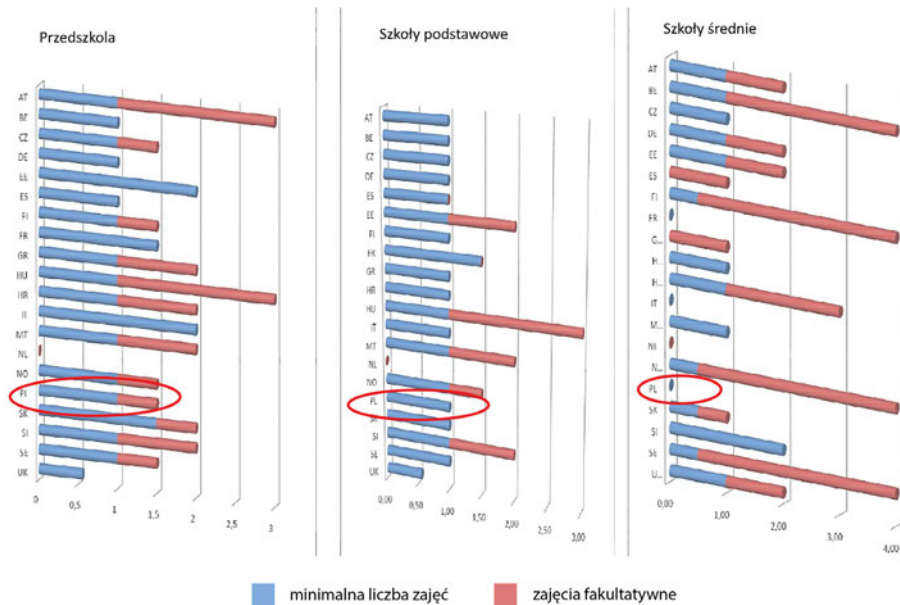
Oczywiście istnieją prace omawiające te zagadnienia i postulujące przykładowo włączanie tradycji ludowych do kształcenia dzieci, co proponuje w swoich artykułach Anna Waluga (2005), lub też sugerujące kulturotwórczą rolę nauczyciela muzyki w środowiskach lokalnych (np. Szubertowska 2005, 2010), ale są to raczej oderwane od praktyki szkolnej, tyleż słuszne, co mało popularne postulaty. Znane i cenione są też inicjatywy zmierzające do innowacyjnego uczenia muzyki – szczególnie w okresie przedszkolnym. Publikacje Beaty Bonnej (Bonna, Michalski, Szubertowska 2003; Bonna 2016) promujące Akademię Malucha czy znana ogólnopolska akcja *smykonia.pl* są tu dobrymi przykładami. Jednakże dziś w polskiej szkole panuje raczej przekonanie, że edukacja muzyczna to coś dodatkowego, odrębnego od edukacji „podstawowej” i jedynie wypełnianie wolnego czasu. Muzyce przyczepiono etykietkę „rozrywka” i w powszechnym odczuciu nie jest to pożyteczne zajęcie. Dlaczego?

W Polsce wciąż pokutuje przekonanie, zaimplementowane w umysłach nauczycieli i metodyków kilka pokoleń wstecz, że w nauczaniu powszechnym należy muzykę omawiać w sposób bierny – jako wiedzę o kompozytorach i ich dziełach oraz znajomość podstaw zasad muzyki (rozumianych jako bezmyślne powtarzanie „gamy do-re-mi-fa-sol”) – zapominając o aktywizowaniu dzieci poprzez grę na instrumentach i śpiew. Szczytem możliwości muzykowania szkolnego było i jest jednogłosowe wykonywanie prostej piosenki lub hymnu państwowego. Praktyczna nauka gry na instrumentach i śpiewu zarezerwowana bowiem była (w systemie postsowieckim) dla szkół artystycznych, które notabene w polskich warunkach wciąż radzą sobie – jako relikty przeszłości – całkiem nieźle. Takie rozumienie roli muzyki w edukacji powszechnej stoi w sprzeczności nie tylko z tradycjami systemu anglosaskiego – słynnymi z przywiązywania dużej wagi do wszechstronnej edukacji – lecz także z systemem znanym w krajach niemieckojęzycznych, który przykładą do muzykowania amatorskiego sporą wagę, czy nowoczesnymi systemami stosowanymi w Skandynawii, opierającymi się na podobnych założeniach. Dowodem tego stanu rzeczy są liczne orkiestry, zespoły muzyczne czy półprofesjonalne chóry działające przy szkołach powszechnych w wielu krajach europejskich. Dodać należy, że przed drugą wojną światową w wielu polskich gimnazjach działały uczniowskie orkiestry symfoniczne, orkiestry dęte i chóry wykonujące arcydzieła muzyki światowej. Stan ten gwałtownie zmienił się w okresie stalinowskim i nigdy nie powrócił do sytuacji sprzed 1939 roku.

Sytuacja w innych krajach

Moje spostrzeżenia można poprzeć różnymi badaniami realizowanymi w ostatnich dekadach przez niezależnych naukowców. Znamienne jest przykładowo porównanie roli muzyki w systemach krajów europejskich dokonane choćby w raporcie *Music in schools across Europe...* (Rodríguez-Quiles y García, Dogani 2011). Autorki zauważają,

że choć we wszystkich 20 krajach objętych badaniem nauka muzyki w szkołach powszechnych jest postrzegana w oficjalnych dokumentach jako ceniony i ważny element obowiązkowej nauki szkolnej, to jednak w niektórych przypadkach istnieje sprzeczność pomiędzy „programem pisany” i „programem nauczania w praktyce”. To przypadek m.in. Polski. W naszym kraju – podobnie jak w Hiszpanii – filozofia nauczania muzyki odbiega od formalnych zaleceń programowych. Jednym z analizowanych elementów jest muzykowanie zespołowe w szkołach. Chociaż wszystkie kraje uznają znaczenie bycia członkiem chóru lub zespołu instrumentalnego za aktywność ważną dla rozwoju osobistego, to praktyczne wdrożenie tego rozwiązania jest w dużej mierze pozostawione przypadkowi, a dostęp do nauki gry na instrumencie czasami (i to przypadek Polski) pozostaje całkowicie poza zakresem odpowiedzialności szkoły. Dowodem praktycznego pomijania edukacji muzycznej w systemie polskim jest choćby analiza czasu zarezerwowanego na edukację muzyczną na poszczególnych stopniach nauki (przedszkolny, szkoła podstawowa, szkoła średnia), co uwidacznia poniższy diagram dotyczący zajęć obowiązkowych. W przypadku zajęć obowiązkowych Polska pozostaje jednym z nielicznych krajów europejskich, w których na wszystkich szczeblach nauczania badanie uwidoczniło zbiór pusty.



Rys. 1. Orientacyjne porównanie czasu poświęcanego na zajęcia muzyczne w przedszkolach, szkołach podstawowych i w szkołach średnich w poszczególnych krajach. Zaznaczono pozycję Polski.

Źródło: na podst. Rodríguez-Quiles y García, Dogani (2011: 12, Table 5).

Traktowanie nauczania muzyki jako nikomu niepotrzebnej fanaberii prowadzi w prosty sposób do pogarszania się sprawności intelektualnej absolwentów polskich szkół na tle ich koleżanek i kolegów w innych krajach. Według mnie, ale też innych osób patrzących na polski system edukacyjny z dystansu, sytuacja taka wymaga znaczącej zmiany. Co więcej, zmiana taka powinna być zaplanowana na lata w formie długotrwałej strategii przebudowywania i unowocześniania systemu edukacji powszechnej w naszym kraju.

Muzyka w szkołach – czy Kopciuszek może stać się królewną?

Skąd się bierze owa niska ranga nauczania muzyki w polskich szkołach? To efekt długotrwałego procesu degradacji zawodu nauczyciela, nauczyciela muzyki w szczególności. Wspomniane już zatrudnianie nauczycieli muzyki „na godziny” skutecznie odcina ich od praktycznego wpływu na kształt edukacji w konkretnej szkole podczas dyskusji w ramach rad pedagogicznych. Mówiąc językiem potocznym, nieobecni, ryby i nauczyciele „michałków” nie mają głosu. Z kolei wpływ edukacji muzycznej na ogólny rozwój intelektualny i emocjonalny dzieci i młodzieży uznawany jest za domenę wychowawców i psychologów szkolnych. Próby organizowania stowarzyszeń zrzeszających nauczycieli muzyki w Polsce z trudem zbierały grono kilkuset osób, a targi muzyczne organizowane przed 10 laty przez Stowarzyszenie Nauczycieli Muzyki gromadziły nieco ponad 100 uczestników. Dla porównania w Wielkiej Brytanii działające już kilkanaście lat Music Education Expo w okresie największej świetności przedcovidowej, czyli w 2014 roku, gromadziło na trzydniowej imprezie 125 wystawców i około 3700 zarejestrowanych uczestników, którzy tłumnie uczestniczyli w ponad 50 warsztatach/wykładach omawiających szczegółowe elementy nauczania muzyki w angielskich szkołach powszechnych. Dla porównania właśnie zakończona edycja 2024 zgromadziła ponad 200 wystawców i około 2500 uczestników w samym Londynie (uczestników wirtualnych nie liczone). Music Expo zaprosiła też 25 mówców. Na ponad 8000 nauczycieli muzyki na wyspach brytyjskich (pracujących w pełnym zatrudnieniu) co 15. jest dyrektorem szkoły. Sytuację w tych obu krajach naprawdę trudno porównywać – a efekty dla polskiego systemu edukacji są niestety oczywiste.

Oczywiste jest, że zwiększenie nacisku na praktyczne muzykowanie i kontakt z żywą muzyką zarówno w części obowiązkowej procesu nauczania, jak i w zajęciach nadobowiązkowych organizowanych przez szkoły nie wydarzy się z dnia na dzień i nie może być zorganizowane poprzez pojedyncze zarządzenie najświetlejszego nawet ministra edukacji. Może jednak warto zastanowić się – wzorem wielu krajów, które zainwestowały w unowocześnienie systemu edukacyjnego i górują w testach konkurencyjności – nad perspektywicznym przedstawieniem procesu edukacyjnego na kreowanie nowego myślenia o szkole – szkole uczącej zachowań, a nie tylko

wymagającej wiedzy, szkole kształtującej intelekt, a nie walczącej jedynie o realizację tego czy innego minimum programowego, szkole z nauczycielami, którzy stanowią bardziej mentorów niż treserów próbujących zapanować nad temperamentami młodych ludzi. Muzyka w tych wszystkich elementach może pełnić ważną funkcję.

Jaki więc może być ów wpływ edukacji muzycznej na ogólną? Anglosascy metodycy (Hoffer 1988) podkreślają, że:

- muzyka powinna być częścią codziennego programu nauczania;
- muzyka powinna być włączona w różne przedmioty nauczania;
- uczniowie, niezależnie od rodzimej kultury, płci czy rasy, powinni korzystać z dobroczynnego wpływu ekspresji muzycznej;
- muzyka wypełnia luki międzykulturowe, niweluje różnice płci i uprzedzenia społeczne;
- muzyka może u każdego wyzwalać pozytywne emocje.

Podobnie jak używanie mowy muzyka jest nieodłącznym elementem człowieczeństwa i występuje we wszystkich znanych nam kulturach. Podkreśleniem wagi tego zagadnienia jest stworzenie w Parlamencie Brytyjskim specjalnej All-Party Parliamentary Group for Music Education. Oficjalny raport zaraz na wstępie konstatuje i przyjmuje jako aksjomatyczne założenie, że

uczenie się muzyki rozwija wiedzę kulturową i umiejętności twórcze. Poprawia stan zdrowia, dobrostan i wpływa na ogólne osiągnięcia edukacyjne dzieci. Tak zwane sektory kreatywne gospodarki brytyjskiej, warte obecnie ponad 100 miliardów funtów, w dużym stopniu opierają się na pozyskiwaniu ze szkół młodych, innowacyjnie myślących, utalentowanych absolwentów, co odgrywa kluczową rolę w podtrzymywaniu światowej renomy brytyjskiego przemysłu muzycznego. Muzyka umożliwia także dzieciom i młodzieży rozwinięcie czystej miłości do samorealizacji, odkrywania własnego wnętrza oraz rozwijania inteligencji emocjonalnej i empatii poprzez muzykę. Istotny też jest wpływ edukacji muzycznej na ogólną, choć większość uczących się muzyki robi to dla przyjemności, nie traktując muzyki jedynie jako narzędzia do nabywania innych umiejętności (Music Education 2019: 3)¹.

Wspomniany raport odwołuje się również do opinii wyrażonej przez Tristrama Hunta, dyrektora Victoria & Albert Museum, oraz innych badaczy, którzy podkreślają wieloaspektowość efektu nauki muzyki na rozwój intelektualny i emocjonalny w procesie wychowania:

Przedmioty takie, jak projektowanie i technologia, muzyka, sztuka i teatr są niezwykle ważne dla dzieci, aby rozwijały wyobraźnię i zaradność, elastyczność myślenia, umiejętność rozwiązywania problemów, pracę zespołową i umiejętności techniczne. To właśnie te umiejętności (a nie oceny z egzaminów) pozwolą młodym ludziom odnaleźć się w zmieniającym się miejscu

¹ Tłum. cytatów z raportu *Music Education* (2019) – W.M.M.

pracy przyszłości i uzyskać przewagę nad wszelkimi formami sztucznej inteligencji. Te właśnie metaumiejętności mają kluczowe znaczenie we wszystkich obszarach wymagających myślenia i wyobraźni, a nie tylko w branżach kreatywnych (ibidem: 5).

Autorzy raportu – co z punktu widzenia niniejszego artykułu jest może mniej istotne – podkreślają też, jak bardzo szeroko pojęta branża muzyczna jest ważna dla Wielkiej Brytanii w kontekście światowej konkurencji w dziedzinie rozwoju kultury masowej. Dochodzą jednak do wniosków, które daleko wykraczają poza trendy sektorowe. Chodzi o zaimplementowanie na szeroką skalę sformułowanego w 2011 roku Narodowego Programu dla Edukacji Muzycznej (The National Plan for Music Education, NPME), w którym przewiduje się, że pierwszy krok w kierunku powszechnej edukacji muzycznej należy wykonać, opierając się na systemie szkolnictwa powszechnego, i że należy pielęgnować takie podejście, aby zapewnić szerokie możliwości i ścieżki rozwoju dla młodzieży. Może więc zamiast poszukiwać wciąż nowych rozwiązań edukacyjnych, należy w polskim systemie szkolnym zaimplementować sprawdzone i przetestowane rozwiązania z krajów, które w tej dziedzinie daleko wyprzedzają naszą myśl edukacyjną. Omawiany raport międzypartyjnej grupy parlamentarnej kończy 18 zaleceń, które dla przeciętnego polskiego nauczyciela muzyki w szkole powszechnej brzmią jak marzenie senne, ale szczególnie dwa należałoby zacząć stosować w polskich szkołach natychmiast:

Zalecenie 16: Zapewnienie wystarczającej liczby odpowiednio wykwalifikowanych nauczycieli, którzy będą wspierać realizację edukacji muzycznej w naszych szkołach i innych ośrodkach edukacyjnych.

Zalecenie 17: Muzykę w szkołach średnich należy traktować jako przedmiot deficytowy i należy zwiększyć wysiłki i zachęty finansowe, aby przyciągnąć wysokiej klasy kandydatów do programów nauczania muzyki (ibidem: 31).

Nie należy pozostawać obojętnym na liczne badania dowodzące statystycznie istotnego zwiększenia umiejętności werbalnych i wyższej inteligencji w grupie profesjonalnych muzyków. Oczywiście można dowodzić, że to jedynie przypadkowa zbieżność w grupie osób zajmujących się muzyką, trudniej jednak pominąć milczeniem liczne badania wskazujące na poprawę umiejętności językowych i ogólnej inteligencji, kiedy analizujemy wpływ edukacji muzycznej na wyniki szkolne uczniów. Warto pamiętać, że takie badania prowadzone już od lat dziewięćdziesiątych oraz analiza danych wyników uczniów amerykańskich college'ów prowadzona przez National Center for Educational Statistics (m.in. przez Stevena J. Morrisona na próbie 13 327 uczniów i absolwentów szkół średnich) wykazały znaczącą korelację wyższych ocen osób uczestniczących w zajęciach z muzyki w stosunku do tych, którzy zajęć z muzyki nie mieli. Wzmiankowana grupa „edukowanych muzycznie” miała

o ok. 20% wyższe oceny z: angielskiego, matematyki, historii i przedmiotów ścisłych. Chodzi oczywiście o praktyczne obcowanie z muzyką (gra na instrumentach, śpiew, muzykowanie zespołowe itp.) przez okres nie mniejszy niż dwa lata, który znacząco poprawia myślenie abstrakcyjne, wyobraźnię – szczególnie przestrzenną – i kojarzenie niekonwencjonalne (Hodges, O'Connell 1994).

Ponieważ wyniki te były podważane z powodów metodologicznych – dowodono, że badano poziom wiedzy, a nie przyrost wiedzy – podjęto próbę ich ponownej oceny z wykorzystaniem amerykańskich danych w grupach różniących się wiekiem i w równych obszarach geograficznych. Wcześniej prezentowane wnioski zostały potwierdzone. Nowe badania zawarte w dysertacji doktorskiej z 2003 roku potwierdziły, iż ci, którzy uczestniczyli w zajęciach z muzyki (zarówno dotyczących wiedzy o muzyce, jak i praktycznej nauki gry/śpiewu czy zakładających udział w zespołach muzycznych), osiągnęli lepsze wyniki na studiach od grup porównawczych uczniów, którzy nie uczęszczali na dodatkowe zajęcia (Cardarelli 2003). Podobne wyniki znaleźć można w badaniach opublikowanych w roku 2000. W tych analizach wzięto pod uwagę „muzyków” (którzy mieli kontakt z nauką muzyki) i referencyjną grupę „atletów” uczęszczających na dodatkowe zajęcia sportowe. W tych badaniach grupa porównawcza miała co prawda oceny zbliżone do „muzyków” (choć niższe), ale rozrzut ich ocen był mniej ustabilizowany (Schneider, Klotz 2000). Oznacza to jednoznaczne potwierdzenie pozytywnego wpływu uczenia się muzyki na rozwój intelektualny w toku kariery uniwersyteckiej. Jeszcze bardziej katagoryczne wnioski wyprowadzono w pracy z 2003 roku, gdzie wprost pada stwierdzenie, iż ci, którzy uczestniczyli w edukacji muzycznej przez minimum sześć lat, uzyskiwali średnie oceny znacząco wyższe (w analizie statystycznej z użyciem testów istotności) – szczególnie w odniesieniu do języka angielskiego, sztuki i matematyki (Palos-Tuley 2003).

Spośród wielu badań cząstkowych dotyczących pozytywnego wpływu uczenia się muzyki na rozwój intelektualny dzieci wymienić należy badania z lat dziewięćdziesiątych, w których udało się jednoznacznie potwierdzić wysoką korelację umiejętności czytania i rozpoznawania wysokości dźwięków, czyli jednego z mierników muzykalności u dzieci w wieku przedszkolnym (Lamb, Gregory 1993). Podobnie pozytywne wnioski zawierają prace dotyczące treningu pamięci (Chan, Ho, Mei-Chun 1998). Szczegółowe badania na próbach klinicznych pokazują, że osoby edukowane muzycznie przed 12. rokiem życia wykazują się zdecydowanie lepszą pamięcią werbalną (choć nie wizualną).

Twierdzeniem, które już częściowo przebiło się do świadomości społecznej, jest szczególnie zbieżność uzdolnień matematycznych i muzycznych (Vaughn 2000). Kwestia ta nie jest nowa i zakorzeniona jest już w pierwszych, starogreckich spekulacjach muzyczno-matematycznych. Muzyka odnosi się do bowiem do matematyki w kilku różnych obszarach:

- w sferze fizycznej definicji muzyki (akustyka) – kwestie stroju, interwałów, alikwotów itp.;

- matematycznych definicji podstaw rytmu i melodii poprzez pojęcia metrum, proporcji, symetrii – analogicznie do matematycznych działań, jak np.: podział, zwielokrotnienie, funkcje logarytmiczne;
- poprzez wykorzystywanie wzorów matematycznych stosowanych wprost w kompozycjach wielu twórców od Williama Byrda poprzez Johanna Sebastiana Bacha aż do Oliviera Messiaena;
- a nawet poprzez matematyczne wyrażenia typu „ciąg Fibonacciego” lub „złota proporcja”, które stanowiły podstawę formalną wielu dzieł muzycznych.

W odniesieniu do relacji między muzyką a wyobraźnią przestrzenną można dowodzić z kolei, że wykonywanie melodii sprowadza się do rekonstruowania przestrzenno-czasowego wzoru, w którym elementami nie są abstrakcyjne puzzle, ale zjawiska akustyczne o różnych wysokościach, charakterystykach audytywnych i czasie trwania. Nie dziwi więc, że istnieją przekonujące wyniki doświadczeń ukazujące statystycznie istotne korelacje pomiędzy edukacją muzyczną a rezultatami testów matematycznych we wszystkich obszarach, jak: arytmetyka, logika, kombinatoryka i in. (Santos-Luiz 2007). Wnioski te poświadczone są przez odkrycia neurofizjologów, którzy zauważają, że uporządkowany strukturalnie model neuronowy kory mózgowej opracowany przez Xiaodana Lenga i G.L. Shawa (1991), zwany „modelem trionowym”, potwierdza neurologiczny kontekst relacji między muzyką i wyobraźnią przestrzenną.

Wspomnieć w tym miejscu jeszcze należy o tzw. efekcie Mozarta, który co prawda nie jest już tak powszechnie akceptowany jak dwie–trzy dekady temu, ale wskazuje na istotną zbieżność percepcji człowieka z wrażliwością na dzieła muzyczne. „Efekt Mozarta” w rzeczywistości odnosi się do dwóch stosunkowo odrębnych zjawisk. Pierwsze dotyczy krótkotrwałego wzrostu zdolności przestrzennych, który, jak się uważało, wynika ze słuchania muzyki skomponowanej przez Mozarta. Najnowsze badania wskazują, że efekt ten jest raczej krótkoterminowy i niewielki, a jego znaczenie mało istotne dla zmian psychofizjologicznych. Co więcej, jeśli nawet istnieje, to można je wyjaśnić na poziomie pobudzenia poznawczego. Badania z 2001 roku (Schellenberg 2001; Schellenberg, Hallam 2005) pokazują raczej, że pozytywny efekt dotyczy nie tyle samej muzyki Mozarta, ile słuchania muzyki, która sprawia przyjemność słuchaczowi. W ramach tego eksperymentu zdolności przestrzenne dużej próby 10- i 11-latków badano w trzech grupach wybranych losowo. Pierwsza słuchała współczesnej muzyki pop, druga muzyki Mozarta, a trzecią zapoznano z dyskusją na temat prezentowanego eksperymentu. Następnie każde dziecko przeszło dwa testy zdolności przestrzennych. Wyniki jednego z testów (dopełnianie do kwadratu) nie różniły się w zależności od zaprezentowanych wrażeń słuchowych, natomiast wyniki w drugim teście (składanie papieru) były wyższe w przypadku dzieci słuchających muzyki popularnej w porównaniu z pozostałymi dwiema grupami. Odkrycie to potwierdziło, że pozytywne korzyści ze słuchania muzyki dla

zdolności poznawczych są zależne nie tyle od rodzaju konkretnej muzyki, ile raczej od tego, czy dostarczała ona słuchającemu przyjemności.

Drugie rozumienie efektu Mozarta dotyczy przekonania, że formalne i regularne szkolenie muzyczne może przynieść korzyści pozamuzyczne. Z kolei wpływ lekcji historii muzyki na pozamuzyczne aspekty rozwoju poznawczego wydaje się nadal kwestią otwartą. W kilku badaniach wykazano pozytywne powiązania między formalnymi lekcjami muzyki a umiejętnościami w dziedzinach pozamuzycznych, np. językowych, matematycznych i przestrzennych (Incognito, Scaccioni, Pinto 2022). Ponieważ w dzisiejszym świecie edukacja w zakresie nauk ścisłych wydaje się mieć szczególnie dużą wagę, solidne podstawy terminologii matematycznej są bardzo ważne dla wszechstronnej edukacji STEAM (Science, Technology, Engineering, Art, Mathematics). Wielu uczniów ma jednak trudności z powiązaniem pojęć matematycznych z życiem codziennym, a terminologia fachowa jest dla nich nieintuicyjna, co może stanowić istotną przeszkodę dla wielu studentów w podejmowaniu dalszych studiów STEAM. W Australii podjęto ciekawy eksperyment – badanie pilotażowe (Hamilton 2018), którego celem jest ustalenie, czy zrozumienie matematyki, a w szczególności: ułamków, równań, proporcji, porządkowania i dzielenia, poprawi się, gdy na lekcjach wykorzystana zostanie muzyka, a w szczególności rytm muzyczny. Wstępne dane sugerują, że uczniowie reagują na tę nowatorską metodologię nauczania pozytywnie. Potwierdzają to zarówno sprawdziany, jak i poziom zaangażowania uczniów.

Konkluzje

Na podstawie powyżej przedstawionych argumentów łatwo dojść do przekonania, że proponowane przywrócenie muzyce należnego jej ważnego miejsca w systemie edukacji powszechnej powinno stać się faktem jak najszybciej. Niemniej powszechna niechęć do nauk humanistycznych i nauk o sztuce oraz traktowanie ich jako zbędnego balastu we współczesnym świecie nie dają nadziei na szybkie przekonanie społeczeństwa polskiego o celowości takich zmian. Sądzę jednak, że trzeba podjąć przynajmniej próbę wytyczenia nowego kursu edukacji w Polsce – jeśli nasz kraj ma w najbliższych dekadach kreować inteligentnych i kreatywnych obywateli świata, a nie tylko biernych pracowników konsumujących dorobek cywilizacyjny innych, bardziej ambitnie myślących o sobie nacji. Muzyka ma kluczowe znaczenie dla naszej kultury i rozwoju nas jako ludzi. Jest czymś, co wszyscy cenimy, i każdy powinien mieć możliwość jej poznawania i uprawiania, niezależnie od statusu społecznego i przekonań.

Choć muzyka nie jest – jak się do niedawna sądziło – językiem uniwersalnym, to jednak badania interkulturowe potwierdzają, że muzyka sama w sobie jest uniwersalna. Jest też – jak wykazywałem powyżej – kluczem do nowoczesnego, elastycznego myślenia o problemach naszej rzeczywistości. W różnych pracach

potwierdza się bowiem, że aktywne muzykowanie (nie bierne słuchanie) w okresie dziecięcym wpływa znacząco na rozwój mózgu. Muzyka nie pozwala li jedynie na miłe spędzanie czasu, na mniej lub bardziej zaawansowaną intelektualnie rozrywkę. Muzyka jest jedną z dróg do tworzenia człowieka przyszłości – prawdziwego *homo sapiens*, a nie tylko *homo laborans*. Neurolog Frank L. Wilson twierdzi, że wszyscy mamy biologiczną gwarancję muzykalności (Cutietta 1986), nie w tym sensie, że każdy powinien być wirtuozem fortepianu, skrzypiec czy wokalistyki, ale dlatego, że doświadczenie muzykowania czyni nas bogatszymi emocjonalnie, pogłębiłymi intelektualnie i sprawniejszymi w zakresie STEAM istotami. Wynika to nie z naszych przekonań, ale z pogłębionych badań ludzkich procesów myślowych i poznawczych (Parsons, Fox, Hodges 1998).



Rys. 2. Smykofonia – zdjęcie poglądowe

Źródło: <https://www.sinfoniavarsovia.org/wydarzenia/smykofonia-na-grochowskiej-jesienny-czas-2/> [odczyt: 6.08.2024].

Właśnie z tego względu dostępu do muzyki nie należy limitować tylko do tych „utalentowanych”, którzy mogą stać się profesjonalnymi muzykami, czy tylko do tych, których rodziców stać na edukację muzyczną dla swoich dzieci. Nie istnieją naukowe dowody na „amuzyczność” kogokolwiek, a naturalna chęć dzieci do muzykowania wskazuje, że ten rodzaj aktywności jest atawistycznie, rzecz można, przypisany rodzajowi ludzkiemu. To w toku edukacji przedszkolnej i wczesnoszkolnej

dzieci dowiadują się, że muzykowanie jest „obciachowe” lub „nienowoczesne”. To my już w wieku dziecięcym poprzez nieprzemyślane wybory edukacyjne zabijamy w młodych ludziach chęć aktywnego zajmowania się muzyką. Akcje takie jak słynna Smykofonia pokazują, że naturalną aktywnością człowieka jest chęć do słuchania i kreowania muzyki. Może warto uwierzyć naszym naturalnym skłonnościom...

Bibliografia

- Bonna Beata (2016). *Zdolności i kompetencje muzyczne uczniów w młodszym wieku szkolnym*. Bydgoszcz: Wydawnictwo Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego.
- Bonna Beata, Michalski Andrzej, Szubertowska Elżbieta (2003). *Wybrane problemy edukacji muzycznej*. Toruń: Wydawnictwo Adam Marszałek.
- Cardarelli Diane M. (2003). The Effects of Music Instrumental Training on Performance on the Reading and Mathematics Portions of the Florida Comprehensive Achievement Test for Third-Grade Students (doctoral dissertation, University of Central Florida). *Dissertation Abstracts International*, 64(10), 3624A.
- Chan Agnes S., Ho Yim C., Mei-Chun Cheung (1998). Music Training Improves Verbal Memory. *Nature*, 396(6707), 128–129.
- Cutietta Robert A. (1986). Tone Deaf and All Thumbs? An Invitation to Music-Making for Late Bloomers and Non-Prodigies: Frank R. Wilson. *Music Educators Journal*, 73(1), 54–55, <https://doi.org/10.2307/3400395>.
- Department for Education: The Importance Of Music: A National Plan for Music Education*, strona internetowa, dostęp online: <https://www.gov.uk/government/publications/the-importance-of-music-a-national-plan-for-music-education> [odczyt: 25.02.2024].
- Hamilton Tara J. et al. (2018). *Teaching Mathematics with Music: A Pilot Study*. Conference: Proceedings of IEEE International Conference on Teaching, Assessment and Learning for Engineering TALE, 927–931, <http://doi:10.1109/TALE.2018.8615262>.
- Ho Yim-Chi, Mei-chun Cheung, Agnes S. Chan (2003). Music Training Improves Verbal but not Visual Memory Cross-Sectional and Longitudinal Explorations in Children. *Neuropsychology*, 17(3), 439–450.
- Hodges Donald A., O'Connell Morrison Debra S. (1994). The Impact Of Music Education On Academic Achievement. Music Students and Academic Growth. *Music Educators Journal*, 81(2), 33–36.
- Hoffer Charles R. (1988). Informing Others about Music Education. *Music Educator's Journal*, 74(8), 30–33.
- Incognito Oriana, Scaccioni Laura, Pinto Giuliana (2022). The Impact of a Music Education Program on Meta-Musical Awareness, Logical-Mathematical, and Notational Skills in Preschoolers. *International Journal of Music Education*, 40(1), 90–104, <https://doi.org/10.1177/02557614211027247>.
- Kołodziejski Maciej (2007). Nauczyciel kreator – causa efficiens? W: Jacek Piekarski, Jolanta Mielczarek, Agnieszka Głowała (red.), *Kształcenie pedagogów – strategie, koncepcje, idee*.

- Nauczyciel – zawód czy powołanie. Cz. II. Oblicza nauczycielskiej praktyki – polemiki i dyskusje.* Płock: Wydawnictwo Państwowej Wyższej Szkoły Zawodowej (seria: Zeszyty Naukowe Państwowej Wyższej Szkoły Zawodowej w Płocku. Pedagogika, t. 6), 141–153.
- Kołodziejski Maciej (2015). Koncepcja oceniania osiągnięć muzycznych uczniów w edukacji początkowej dziecka. W: Maciej Kołodziejski, Barbara Pazur (red.), *Wybrane zagadnienia z teorii i metodyki wczesnej edukacji muzycznej w przedszkolu i klasach początkowych szkoły podstawowej.* Lublin: Wydawnictwo Polihymnia, 207–239.
- Lamb Susannah J., Gregory Andrew H. (1993). The Relationship between Music and Reading in Beginning Readers. *Educational Psychology: An International Journal of Experimental Educational Psychology*, 13(1), 19–27.
- Leng Xiaodan, Shaw G.L. (1991). Toward a Neural Theory of Higher Brain Function Using Music as a Window. *Concepts in Neuroscience*, 2, 229–258.
- Music Education* (2019). *Music Education: State of the Nation Report by the All-Party Parliamentary Group for Music Education, the Incorporated Society of Musicians and the University of Sussex*, <https://www.ism.org/images/images/State-of-the-Nation-Music-Education-WEB.pdf> [odczyt: 6.08.2024].
- Otwarte dane*, https://dane.gov.pl/pl/dataset/811,nauczyciele-w-osobach-i-etatach/resource/45761/table?page=1&per_page=20&q=&sort= [odczyt: 6.08.2024].
- Palos-Tuley Belen (2003). An Examination of the Relationship Between Fine Arts Experiences and Creative Thinking, Academic Self-Concept, and Academic Achievement of Hispanic Students in Grades 3, 4, and 5 in Selected South Texas Schools (doctoral dissertation, Texas A & M University). *Dissertation Abstracts International*, 65(01), 008A.
- Parsons Lawrence, Fox Peter, Hodges Donald (1998). *Neural Basis of the Comprehension of Musical Melody, Harmony, and Rhythm*, article presented during the meeting of Society for Neuroscience, Los Angeles, November, https://www.researchgate.net/publication/242398177-Neural_Basis_of_the_Comprehension_of_Musical_Harmony_Melody_and_Rhythm [odczyt: 6.08.2024].
- Podstawa programowa kształcenia ogólnego z komentarzem. Szkoła podstawowa – muzyka*, www.reformaedukacji.men.gov.pl [odczyt: 6.08.2024].
- Podstawa programowa*, <https://podstawaprogramowa.pl/> [odczyt: 6.08.2024].
- Rodríguez-Quiles y García J.A., Dogani Konstantina (2011). Music in schools across Europe: Aanalysis, interpretation and guidelines for music education in the framework of the European Union. W: Airi Liimets, Marit Mäesalu (red.), *Music Inside and Outside the School*, Series: *Baltische Studien zur Erziehungs- und Sozialwissenschaft*, Frankfurt am Main: Peter Lang, 95–122, https://www.researchgate.net/publication/235935364_Music_in_schools_across_Europe_analysis_interpretation_and_guidelines_for_music_education_in_the_framework_of_the_European_Union [odczyt: 6.08.2024].
- Santos-Luiz Carlos (2007). The Learning of Music as a Means to Improve Mathematical Skills. W: Aaron Williamon (ed.), *Proceedings of the International Symposium on Performance Science 2007*. Utrecht: AEC, 135–140.
- Schellenberg E. Glenn (2001). Music and Nonmusical Abilities. *Annals of the New York Academy of Sciences*, 930, 355–371.

- Schellenberg E. Glenn, Hallam Susan (2005). Music Listening and Cognitive Abilities in 10- and 11-year-olds: The Blur Effect. *Annals of the New York Academy of Sciences*, 1060, 202–209.
- Schneider Timothy W., Klotz Jack (2000). *The Impact of Music Education And Athletic Participation on Academic Achievement*. ERIC Document Reproduction Service No. ED448186, <https://eric.ed.gov/?id=ED448186> [odczyt: 6.08.2024].
- Smykofonia.pl, <https://www.smykofonia.pl/> [odczyt: 6.08.2024].
- Szubertowska Elżbieta (2005). Muzyczna aktywność twórcza młodzieży. W: Ewa A. Zwolińska (red.), *Edukacja kreatywna*. Bydgoszcz: Wydawnictwo Akademii Bydgoskiej im. Kazimierza Wielkiego, 268–280.
- Szubertowska Elżbieta (2010). Nauczyciel muzyki jako artysta, dydaktyk i społecznik. *Wartości w Muzyce*, 3, 264–272.
- Vaughn Kathryn (2000). Music and Mathematics: Modest Support for the Oft-Claimed Relationship. *The Journal of Aesthetic Education*, 34, 149, <http://dx.doi.org/10.2307/3333641> [odczyt: 6.08.2024].
- Waluga Anna (2005). *Pieśń ludowa fundamentem edukacji muzycznej*. Katowice: Akademia Muzyczna im. Karola Szymanowskiego.

KOMUNIKATY

Anna Jędrzejczyk  <https://orcid.org/0000-0001-7138-9808>

e-mail: anna.jedrzejczyk@interia.pl

KOMUNIKAT

Źródła finansowania publikacji / Funding acknowledgements: brak źródeł

Polityka open access / OA policy: CC BY 4.0

Informacja o konflikcie interesów / Conflict of interest: brak konfliktu interesów

Sugerowane cytowanie artykułu: Jędrzejczyk Anna (2024). Zagadkowy kalendarz. *Zarządzenie w Kulturze*, 25(1–2), 401–403.

Zagadkowy kalendarz... pełen Słowackiego, zainspirował poniższy tekst.

Juliusz Słowacki był jednym z trzech ulubionych dramatopisarzy Heleny Modrzejewskiej. Obok Fryderyka Schillera i Williama Szekspira. Wśród krytyków teatralnych zrodziła się nawet opinia, że gdyby Słowacki żył w tym samym czasie co artystka i oglądał własne dramaty na scenie, nie mógłby sobie wyobrazić lepszej odtwórczyni ról, szczególnie romantyczno-lirycznych.

Już na początku swojej edukacji, jak wspominała aktorka, czytając poezję trzech wieszczów, zachwycała się Słowackim – „nieporównanym mistrzem poetyckiego słowa”.

Towarzyszył jej na scenie przez prawie całe artystyczne życie. Nie występowała w jego dramatach w Ameryce, ale przyjeżdżając do kraju na występy gościnne, nadrabiała to. Pierwszą rolę Heleny był Skierka w *Balladynie*, zagrany w 1862 roku podczas jej krótkiego angażu w teatrze lwowskim. Potem, w miarę poznawania trudnej dramaturgii poety, następowały kolejne, jak tytułowa Maria Stuart i Amelia w *Mazepie* w 1863 roku w Czerniowcach czy Goplana w *Balladynie*, już w teatrze krakowskim w roku 1868. Najczęściej grała Słowackiego w latach 1869–1874 w Warszawskich Teatrach Rządowych. Miała duży wpływ na wybór repertuaru i dodatkowo wsparcie swej przyjaciółki Marii Kalergis, które chroniło przed ingerencją cenzury. Wprowadzała więc dramaty poety na warszawską scenę. Kilkakrotnie zagrała ulubioną Marię Stuart oraz Amelię. W tych rolach oraz Goplany, tytułowej Beatrix Cenci występowała także w późniejszych latach, w innych miastach, m.in. we Lwowie, Stanisławowie, Poznaniu. W 1898 roku w Stanach Zjednoczonych próbowała zorganizować występy w roli Mazepy. Jego postać była tam znana z widowisk cyrkowych i rewiowych, miała zatem nadzieję, że sam tytuł sztuki oraz ona sama, jako znana aktorka w męskim przebraniu, przyciągną widzów do teatru. Do zrealizowania projektu niestety nie doszło. W 1903 roku w Krakowie ostatni raz zagrała bohaterkę Słowackiego, hrabinę Idalię w *Nowej Dejanirze*.

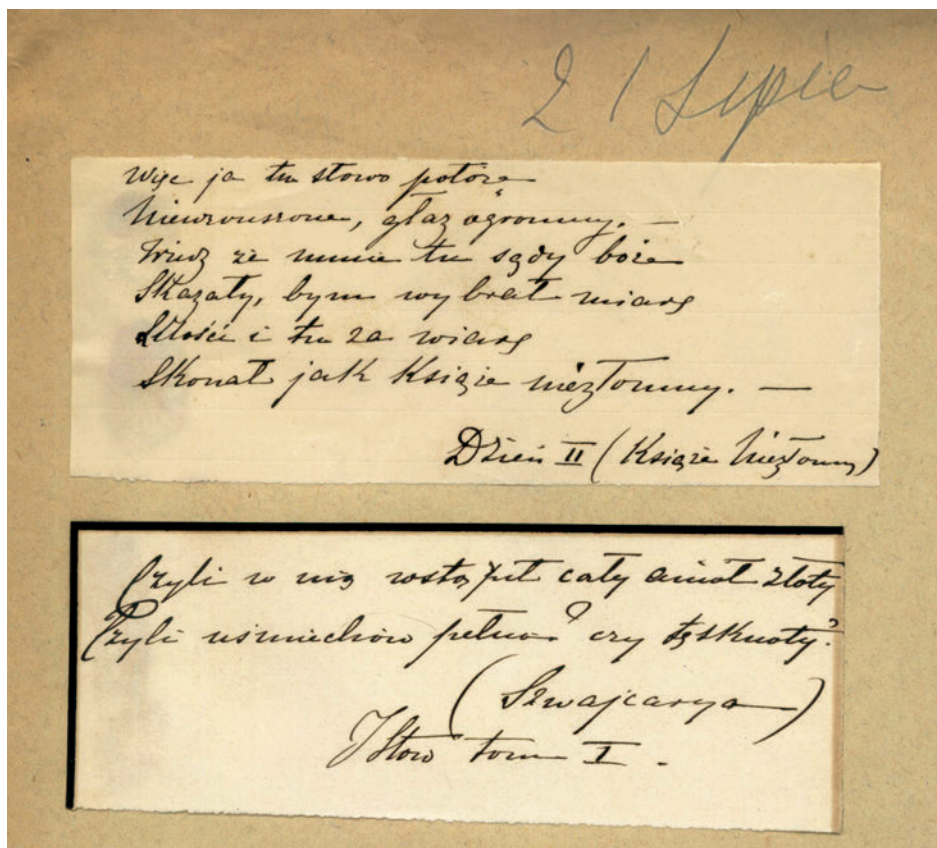
Wystąpiła tylko w pięciu jego dramatach, a w 18 Szekspira, zwano ją aktorką szekspirowską. Mimo to, jak twierdzi historyczka teatru Jadwiga Pini-Suchodolska, „poeta polski był jej specjalnie bliski i miły. Znała wszystkie jego utwory, nie tylko

Zeszyt jubileuszowy dedykowany Profesorowi Emilowi Orzechowskiemu
2024, 25(1–2), s. 401–403
<https://doi.org/10.4467/20843976ZK.24.032.20150>
www.ejournals.eu/czasopismo/zarzadzenie-w-kulturze

Otrzymano/Received: 4.03.2024
Zaakceptowano/Accepted: 1.05.2024
Opublikowano/Published: 15.10.2024

dramatyczne, ale również poematy i wiersze liryczne, a nawet dzieła okresu mistycznego, jak *Książdz Marek*, *Król Duch*, *Sen srebrny Salomei*, i bardzo wiele z nich umiała na pamięć. A co ważniejsze, żyła nimi. Poglębiały one jej osobowość, dawały wyraz jej przeżyciom¹. Dowodem tego, według Pini-Suchodolskiej, ma być oryginalny kalendarz utworzony kiedyś przez Modrzejewską. Badaczka odkryła go przed laty w archiwaliach Instytutu Sztuki PAN i opisała. Jest to zbiór wielkich arkuszy (22 × 26 cm) zwykłego szarego papieru, dość niedbale, jakby roboczo, ułożonych. Obejmuje miesiące od 1 stycznia do 30 października, bez sierpnia i września. Na każdym arkuszu obustronnie, u góry bądź niżej, artystka napisała ołówkiem datę dzienną. Pod każdą datą nalepiła po kilka, od dwóch do czterech, wąskich kawałków papieru, na których wcześniej wypisała atramentem cytaty z różnych dzieł Słowackiego, m.in. takich, jak: *Król Duch*, *Lambro*, *Książę Niezłomny*, *Kordian*, *Sen srebrny Salomei*, *Jan Bielecki*, *Balladyna*, *Lilla Weneda*, *Anhelli*, *Książdz Marek*, *Wacław*, *Ojciec zadżumionych*. Pod poszczególnymi cytatami, które się nie powtarzają, podany jest tytuł cytowanego utworu, często bliższe dane, np. numer pieśni czy aktu dramatu. Co ciekawe, daty rocznej kalendarza nigdzie odnaleźć nie można. Pini-Suchodolska pokusiła się o zinterpretowanie całości tekstu, nazywając go dzienniczkiem i przypisując nawet przypuszczalną datę jego powstania. Równocześnie badaczka nadmienia, że niekoniecznie trzeba się z nią zgadzać, każdy może mieć interpretację własną. To dobrze, bo wydaje się, że dla Modrzejewskiej nie był ważny konkretny rok, gdy tworzyła kalendarz, tylko datyienne, to one, wraz z przypisanymi im cytatami, mają nam coś do zakomunikowania. Czytając je wnikliwie, odnosimy wrażenie, że artystka i poeta, rozumiejący się doskonale, ponadczasowo, przenoszą nas w świat metafizyczny. Nie jest tajemnicą, że między badaczami a nieżyjącymi obiektami ich badań wytwarza się często bliskość, pewna metafizyczna przyjaźń. Wspominali o tym na przykład prof. Lidia Kuchtówna w kontekście Karola Frycza czy prof. Janusz Degler, opowiadając o swoich niezwykłych przygodach z Witkacym. Wydaje się, że doskonałym odzwierciedleniem tego typu zjawiska jest prof. Emil Orzechowski. Wiemy wszyscy, że większość swojego życia zawodowego, pewnie też prywatnego, podarował Helenie Modrzejewskiej. Do tej pory jest nie tylko wybitnym badaczem jej twórczości, lecz także miłośnikiem, protektorem, rzecznikiem, kuratorem i przede wszystkim – opiekuńczym duchem. Helena przewidziała to, a swoją wdzięczność wyraziła w inteligentnym kalendarzu, opatrując dzień **21 lipca – dzień urodzin Profesora** – dwoma tajemniczymi cytatami: z *Księcia Niezłomnego*, nazywanego przypowieścią o niezłomności, szlachetności, poświęceniu dla innych, i z poematu miłosnego *W Szwajcarii*.

¹ J. Pini-Suchodolska, *Czy Dzienniczek Heleny Modrzejewskiej?*, „Twórczość” 1960, z. 2, s. 58.



- Dzień II (Książę Niezłomny)

DON FERNAND

Więc ja tu słowo położę
 Niewzruszone, głaz ogromny.
 Wiedz, że mnie tu sądy boże
 Skazały, bym wybrał miarę
 Litości i tu za wiarę
 Skonał jak książę niezłomny.

- W Szwajcarii
 Czyli w nią wstąpił cały anioł złoty?
 Czyli uśmiechów pełna? Czy tęsknoty?

Teofil Trzcіński – menedżer kultury

Diana Poskuta-Włodek  <https://orcid.org/0000-0002-4665-0864>

Teatr im. Juliusza Słowackiego w Krakowie

KOMUNIKAT

Źródła finansowania publikacji / Funding acknowledgements: brak źródeł

Polityka open access / OA policy: CC BY 4.0

Informacja o konflikcie interesów / Conflict of interest: brak konfliktu interesów

Sugerowane cytowanie artykułu: Poskuta-Włodek Diana (2024). Teofil Trzcіński – menedżer kultury. *Zarządzenie w Kulturze*, 25(1–2), 405–410.

Wizerunek Teofila Trzcіńskiego (1878–1952) został w zbiorowej świadomości dawno i, zdawać się może, raz na zawsze ustalony. To, używający pseudonimów i kryptonimów: Dyletant, T., t., Tz, Trz., trz, Trzc., T.T., T.F., Feliks Treter, dyrektor i reżyser teatralny, artysta kabaretowy, impresario, publicysta, tłumacz. Ponadto aktor (z powodu jednej roli w teatrze zawodowym), scenograf (zdarzało się), wykładowca i pedagog (częściej), historyk teatru, biograf, adaptator utworów literackich, aranżer muzyczny itp., itd. Jakby tego było mało, współtwórca Zielonego Balonika, gdzie, wedle słów Tadeusza Boya-Żeleńskiego, był „uosobieniem piosenki”. Oraz jeden z najbardziej aktywnych propagatorów europejskiej Wielkiej Reformy Teatru, którą w wielu poczynaniach (m.in. inscenizacja *Odprawy posłów greckich* Jana Kochanowskiego na dziedzińcu wawelskim w 1923 roku, później kilkakrotnie wznawiana) wprowadzał w życie w czasach swej błyskotliwej, pierwszej krakowskiej dyrekcji Teatru Miejskiego im. Juliusza Słowackiego. Tu jednak pragnę zwrócić uwagę na bardziej przyziemne, choć wciąż ze sztuką związane, aktywności Trzcіńskiego. Kluczowym określeniem spośród wyżej wymienionych jest: impresario. Należy dodać: menedżer, inwestor, organizator i zarządzający kulturą, a nawet, w porywach fantazji, *toutes proportions gardées*, biznesmen. Trzcіński bowiem przez całe zawodowe życie przede wszystkim i nieustannie zarządzał, organizował, inwestował i tracił, kierował instytucjami i rozstawał się z nimi – rzadko w sposób zasłużony.

Pierwsze, zapewne niezbyt porywające, lekcje przedsiębiorczości pobierał w domu, obserwując zajęcia ojca, członka krakowskiego Cechu Rzeźników i Masarzy. W bardzo teoretycznym zakresie dokształcił się nieco z podstaw obowiązywania paragrafów, gdy w 1897 roku, na życzenie ojca, podjął studia na Wydziale Prawa UJ, ale niemal od razu zaczął uczęszczać na bardziej interesujące go wykłady z literatury i filozofii. Podróże, głównie do Monachium, Drezna, Berlina, Paryża, Wiednia, Salzburga, Pragi, owocowały licznymi europejskimi kontaktami artystycznymi i śledzeniem wydarzeń kulturalnych, czyli raczej wydawaniem pieniędzy niż ich zarabianiem. Na pewno dochodów nie przynosiły w Krakowie drobne prace redakcyjne w akademickim czasopiśmie „Młodość”, niewielki przyruch gotówki pojawiał się z okazji publikacji recenzji teatralnych i muzycznych w prasie krakowskiej.

Z pewnością Trzciański bacznie obserwował kulisy zarządzania teatrem krakowskim, z pewnością też, i to już w 1905 roku, miał wyrobione zdanie na temat zasad prowadzenia przedsiębiorstwa teatralnego. Dał temu wyraz w argumentacji na rzecz powierzenia dyrekcji Teatru Miejskiego Stanisławowi Wyspiańskiemu. W artykule *Teatr dla Wyspiańskiego!* („Głos Narodu” 1905, nr 128) poparł kandydaturę Wyspiańskiego, podkreślając jego zasługi i wizję artystyczną, ale też kusząc członków Rady Miasta perspektywą korzyści promocyjnych, jakie zyska Kraków: „A i o tym praktycznym względzie nie trzeba zapominać, że jego teatr stać się musi wabikiem, ściągającym rzesze z całej Polski do Krakowa, jako do ogniska narodowej sztuki”. Łączenie misji z wymogami rynku rozumiał Trzciański zawsze, choć nie zawsze miał szansę utrzymać w tym względzie idealną równowagę. Powody takiego stanu rzeczy bywały różne. Szczególnie był wyczulony na wszelkie przejawy nieuczciwej konkurencji i zakulisowe kombinacje urzędników i decydentów – organizatorów życia kulturalnego. Po fiasku kampanii na rzecz Wyspiańskiego w artykule w „Głosie Narodu” (1905, nr 130) krytykował nieuczciwy sposób przeprowadzenia konkursu, uznając go za „łańcuch nieprawidłowości, niespodzianek i tajemniczych układów”. Sam w tym czasie nie miał jeszcze zawodowych doświadczeń jako zarządzający kulturą, jeśli nie liczyć prób wsparcia i doradztwa repertuarowego w efemerycznym teatryku Figliki, prowadzonym na przełomie lat 1906–1907 przez Arnolda Szyfmana. Próbował w 1913 roku szczęścia po odejściu z krakowskiego teatru dyrektora Ludwika Solskiego. Złożył ofertę w konkursie na dzierżawę i dyrekcję Teatru im. J. Słowackiego, propozycje programowe przedstawiając w *Dodatku do oferty*, jednak przegrał z powracającym na stanowisko Tadeuszem Pawlikowskim. Trzciański przyjął tę nominację z pokorą i przekonaniem o tym razem sprawiedliwym rozstrzygnięciu. Trzeba dodać, że jego, trwająca przez całe zawodowe życie, fascynacja Pawlikowskim nie ograniczała się li tylko do wizji artystycznej i talentu reżyserskiego, ale także obejmowała sposoby kierowania teatrem, zarządzania zespołem, repertuarem i, nie mniej ważnym, wizerunkiem teatru.

Poligonem doświadczalnym stała się dla Trzciańskiego działalność impresaryjna w założonej w 1908 roku, do spółki z Tadeuszem Dropiowskim, agencji działającej pod nazwą Dyrekcja Koncertów Krakowskich. Młodzi przedsiębiorcy w dzierżawionej od miasta sali Starego Teatru organizowali systematycznie wydarzenia muzyczne. Od początku zadbali o ich promocję, publikując w latach 1908–1910 cotygodniowy informator „Przewodnik Koncertowy”, donoszący również o ruchu muzycznym za granicą. Po rezygnacji Dropiowskiego, od połowy 1910 roku Trzciański przejął pełnię udziałów i sam poprowadził firmę. Jej dokonania i zasięg działalności były imponujące – aż do wybuchu drugiej wojny światowej można ją w Krakowie porównywać jedynie z rozmachem Krakowskiego Biura Koncertowego Eugeniusza Bujańskiego. O dynamice niech zaświadczy liczba wydarzeń: w ciągu 10 lat Trzciański zorganizował w Krakowie około 300 koncertów artystów i zespołów polskich i zagranicznych. Prezentował głównie muzykę polską. Organizował festiwale, czy

raczej przeglądy muzyki symfonicznej. Na przykład w kwietniu 1912 roku, przy udziale orkiestry Wiener Konzertverein pod dyrekcją Grzegorza Fitelberga, wykonano *Bolesława Śmiałego* i *Monę Lisę Giocondę* Ludomira Różyckiego, *Pieśń o sokole* Fitelberga, *Stanisława i Annę Oświęcimów* Mieczysława Karłowicza, a także – po raz pierwszy w Krakowie – utwory Karola Szymanowskiego, w tym II symfonię i pieśni w wykonaniu Stanisławy Korwin-Szymanowskiej. W latach 1912–1914 odbywały się koncerty chopinowskie Artura Rubinsteina, w 1913 – Ignacego Paderewskiego. Dyrekcja Koncertów Krakowskich organizowała również wieczory poezji.

W uznaniu impresaryjnych sukcesów w latach 1917 i 1918 miasto powierzyło Trzciańskiemu kierownictwo artystyczne sezonów operowych podczas letnich urlopów aktorskich w Teatrze Słowackiego. Przy współpracy Krakowskiego Towarzystwa Operowego wystawiono wówczas dzieła m.in. Moniuszki, Gounoda, Pucciniego, Mozarta, Glucka, Smetany, a Trzciański sam wyreżyserował w roku 1917, powtarzaną rok później, operę *Janek* Władysława Żeleńskiego, a w drugim sezonie także *Halkę*, znów *Janka*, *Urowadzenie z Seraju*, *Sprzedaną narzeczoną*, *Carmen*, *Trubadura*, *Opowieści Hoffmana*, *Straszny dwór*. Przy skromnych możliwościach krakowskiego środowiska muzycznego spektakle te, choć różnie przez prasę oceniane, były niewątpliwym osiągnięciem. Z pewnością nie mniej ważnym dla krakowskiej kultury jak dwie późniejsze dyrekcje w Teatrze Słowackiego. Pierwsza, samodzielna, uznana za jedną z najlepszych w dziejach polskiego teatru, przypadła na powojenne lata 1918–1926, druga, w latach 1929–1932, prowadzona była w warunkach współdzierżawienia z Eugeniuszem Bujańskim gmachu od miasta.

Powierzone Trzciańskiemu prowadzenie instytucji teatralnych w okresie międzywojennym ze stołecznego punktu widzenia nie przekraczało ram „prowincji”. Dwukrotnie zarządzał w Krakowie, ponadto we Lwowie (1926/1927), w Poznaniu w Teatrze Polskim – początkowo wspólnie z Bolesławem Szczurkiewiczem, a od połowy sezonu samodzielnie (1932/1933) – oraz Nowym (1934/1935); w Warszawie (kierownictwo artystyczne Teatru Rozmaitości (scena jednoaktówek X–XII 1933)), gdzie w latach 1937–1939 prowadził również Teatr Letni. Ogromne doświadczenie sprawiało, że był niewątpliwie jednym z bardziej pożądanym przez lokalne władze kierowników artystycznych scen lokalnych.

Przynajmniej teoretycznie, bo praktyka dowodziła czegoś innego. Żadna z dyrekcji nie przebiegała bezkonfliktowo, wszystkie zostały sfinalizowane przez kryzysy finansowe lub konflikty z miejscowymi władzami lub organami lokalnej prasy. Pierwsza dyrekcja krakowska trwała pod znakiem nieustannej presji i niepewności. Początkowo kontrakt opiewał zaledwie na rok, co prawie uniemożliwiałoby długofalowe planowanie repertuaru, kształtowanie zespołu i teatralnego budżetu. Najmocniej w Trzciańskiego uderzał były członek i sprawozdawca miejskiej komisji teatralnej Józef Flach, negując kompetencje dyrektora. Trzciański złożył przed końcem sezonu dymisję, której nie przyjęto. Następną umowa objęła okres od sierpnia 1919 roku do końca lipca 1922 roku. Już w grudniu roku 1919 doszło do ostrego prasowego

ataku ze strony Mariana Szykowskiego. Po serii ostrych polemik prasowych, zasilanych atakami Mariana Dąbrowskiego – właściciela „IKC” oraz konkurencyjnej, przynajmniej w pierwszych miesiącach istnienia, „Bagateli” – Rada Miasta podjęła uchwałę o reorganizacji teatrów miejskich, w lutym 1920 roku wiceprezydent Karol Rolle wypowiedział Trzcińskiemu kontrakt od września 1922 roku. Dopiero w maju Rada Miasta anulowała tę decyzję i łaskawie przedłużyła kontrakt do końca sezonu 1922/1923. Dopiero kolejna umowa opiewała na trzy lata i wygasła w sierpniu 1926 roku, a podpisana została mimo negatywnej oceny ze strony części radnych. Chodziło oczywiście o odważne decyzje repertuarowe i wprowadzanie na scenę miejską eksperymentów awangardowych.

Trzciński nie przyjmował biernej postawy, co więcej, zdawał sobie sprawę, że konflikty z przedstawicielami lokalnych władz (szczególnie z wiceprezydentem Rollem) są konsekwencją braku systemowych regulacji. Starał się temu zaradzić, gdy zaangażował się we współorganizację ogólnopolskiego Związku Dyrektorów Teatrów Polskich. Opracował projekt statutu organizacji, przyjęty na pierwszym zjeździe w marcu 1920 roku. W inauguracyjnym przemówieniu postulował konsolidację kierownictw polskich scen oraz współpracę z ZASP. Trudno orzec, że te starania przyniosły spektakularne rezultaty, czego Trzciński doświadczał na własnej skórze. Koniec pierwszej dyirekcji krakowskiej zbiegł się, nie całkiem przypadkowo, z przewrotem majowym i bez wątpienia przypisywane dyrektorowi (słusznie czy nie – to kwestia oddzielnych rozważań) lewicowe sympatie wpłynęły na decyzję zarówno Trzcińskiego, jak i władz miasta. Kilkumiesięczna dyirekcja lwowska zaczęła się od drastycznego obcięcia przez miasto dotacji zaraz po zawarciu umowy, a zakończyła zerwaniem przez Trzcińskiego trzyletniego kontraktu już po kilku miesiącach, w marcu 1929 roku, głównie z powodu braku pieniędzy na działalność. Równie przykre okazały się doświadczenia poznańskie. Gdy jesienią 1932 roku Trzciński rozpoczynał swoją z Bolesławem Szczurkiewiczem dyirekcję Teatru Polskiego, Witold Noskowski pisał, że „Teatr Polski wchodzi w nowy rozkwit i rozpoczyna okres świetności („Kurier Poznański” 1932, nr 467). Niestety niemal od razu obaj panowie skonfliktowali się, a po dymisji Szczurkiewicza Rada Nadzorcza i zarząd S.A. „Teatr Polski”, w obliczu grożącego bankructwa przedsiębiorstwa, pozostawiły w styczniu 1933 roku kierownictwo Teatru Polskiego w rękach Trzcińskiego. Po kolejnym konflikcie i przegranej sprawie sądowej z dyirekcją Teatru Nowego (poszło o przejęcie przez konkurencję dramatu Jerzego Tepy) oraz po krytyce zbyt ambitnego, według rady nadzorczej, repertuaru Trzciński przegrał konkurs na nową kadencję w Teatrze Polskim. Także kolejna dyirekcja w Poznaniu skończyła się przedwcześnie. Przymuszany przez władze miasta do wystawiania komercyjnych, bezwartościowych utworów, urażony dyrektor zerwał kontrakt przed końcem sezonu, w marcu 1935 roku.

Był w życiu Trzcińskiego także inny nurt działalności, ujmę to w wyraźnym cudzysłowie: „biznesowy” (cudzysłów zastępuje mocniejsze: pożał się Boże). Teofil

Trzciański próbował również prowadzić interesy prywatne, niezmiennie z marnym skutkiem. Pierwszy raz stracił sporą sumę, gdy jako jeden z sześciu udziałowców przystąpił wiosną 1920 roku do S.A. „Bazar Polski” i „odpłatnie” wniósł do tego interesu odziedziczoną po rodzicach parcelę z dość sfatygowanym, ale użytkowym domem „na Psiej Górcie” przy ul. Wielopole 1. We wzniesionym tam nowym, monumentalnym gmachu według projektu Tadeusza Stryjeńskiego i Franciszka Mączyńskiego spółka otworzyła w roku 1921 pierwszy w Krakowie dom towarowy, który znacznie przerastał potencjał finansowy nie tylko podnajemców, lecz także mieszkańców. Interes zbankrutował w roku 1922, natomiast gmach został niezbyt drogo sprzedany Marianowi Dąbrowskiemu i zaadaptowany na siedzibę „IKC”. Kolejna próba pomnożenia skromnego majątku, i to w dobie kryzysu, okazała się jeszcze mniej opłacalna. Między wrześniem 1925 roku a majem 1926 roku, w celu dokonania bardzo ryzykownych inwestycji finansowych, zaciągnął Trzciański u Tadeusza Świątka, kierownika literackiego Teatru Miejskiego, szereg pożyczek w gotówce (głównie w dolarach) oraz złotych monetach. Pieniądze przepadły, do czego najpewniej przyczynił się nieuczciwy lub tylko pechowy pośrednik. Doszło do zawiadomienia o przestępstwie, śledztwa i przesłuchań, w końcu do ciągnącej się długo rozprawy sądowej, ugody, spłat długu w ratach. Wreszcie kwestię ostatecznej spłaty wraz z odsetkami uregulował dopiero prawomocny wyrok Sądu Okręgowego w Krakowie w 1929 roku. Windykacja miała się odbywać poprzez zajęcia na rzecz Świątka części udziału Trzciańskiego w zyskach teatru. Ostatnia strata resztek majątku Trzciańskiego, tym razem tragiczna i niezawiniona, nastąpiła podczas wojny i Powstania Warszawskiego. Ostatnie lata życia spędził z żoną i dwiema siostrami, które utrzymywał, w niedostatku. Zachowały się pisma przedstawicieli środowiska teatralnego kierowane do władz, zawierające prośby o wsparcie zasłużonego dyrektora i reżysera odpowiednimi zapomogami.

Wszystkie porażki natury organizacyjnej, administracyjnej, zarządczej i finansowej następowały pozornie niezależnie od sukcesów artystycznych prowadzonych przez Trzciańskiego instytucji. Paradoksalnie postawę wielokrotnego, doświadczonego dyrektora i menedżera wobec nacisków administracyjnych i medialnych najlepiej tłumaczy przebieg i finał ostatniego kierownictwa artystycznego, na jakie się zdecydował. Działo się to już po drugiej wojnie światowej, gdy, ulegając namowom Juliusza Osterwy, przyjął Trzciański złożoną przez wiceprezydenta Wrocławia Stefana Podgórnego propozycję objęcia od 1 października 1945 roku dyrekcji wrocławskiego Teatru Miejskiego. Po perypetiach związanych z brakiem finansowania, zakwaterowania dla zespołu, konfliktami pomiędzy emisariuszami i organami nowej władzy, a przede wszystkim naciskami politycznymi już w marcu 1946 roku Trzciański złożył dymisję z dniem 1 września, uzasadniając decyzję: „w warunkach ustrojowo-organizacyjnych, które zastałem, a na zmianę których nie mogę mieć wpływu, nie widzę rękami postawienia teatru na poziomie artystycznym, odpowiadającym moim pojęciom o wysokiej godności reprezentanta (...) tej placówki

oraz mojej pozycji w polskim teatrze” (Biblioteka Muzeum Krakowa, Archiwum T. Trzcńskiego, R. 143–56).

To znamienne – Teofil Trzcński, czy jako impresario, czy też jako antreprener, dzierżawca czy wreszcie zatrudniony na kontrakcie urzędnik zarządzający kulturą, mógł nie raz – i to czynił – ustępować przed prawami ekonomii, nigdy jednak nie sprzeniewierzał się własnym „pojęciom o wysokiej godności reprezentanta” sztuki.

Pełny biogram Teofila Trzcńskiego wraz z bibliografią przygotowany przez autorkę dla *Polskiego słownika biograficznego* – w druku.

Informacja o autorach i redaktorach czasopisma

Tadeusz Bujnicki – prof. dr hab., ur. w Wilnie w 1933 roku. Historyk literatury polskiej. Profesor emerytowany UJ, prof. UW na wydziale Artes Liberales. Pracował na uniwersytetach: Jagiellońskim (1955–1973, 1986–2003), Śląskim (1973–1986), Opolskim, Rzeszowskim i na Uniwersytecie Wileńskim (1993–1996). Zainteresowania: twórczość Henryka Sienkiewicza, literatura rewolucyjna i emigracyjna, kultura literacka pogranicza północno-wschodniego (Wilno międzywojenne). Autor 16 monografii naukowych, ponad 300 rozpraw i artykułów, sześciu opracowań dla Biblioteki Narodowej oraz dwóch podręczników dla szkół średnich w Polsce i na Litwie. Kierował projektem badawczym NCN: „Henryk Sienkiewicz. Obecność w kulturze polskiej XX wieku” (2013–2019). Profesor honorowy uniwersytetów: Opolskiego i Śląskiego.

Kazimierz Braun – prof. dr hab., reżyser, pisarz, uczony. Absolwent Polonistyki na Uniwersytecie im. A Mickiewicza w Poznaniu, gdzie doktoryzował się w 1971 roku, oraz Wydziału Reżyserii w PWST w Warszawie. Habilitował się na Uniwersytecie Wrocławskim w 1975 roku. Został mianowany profesorem w USA w 1989 roku oraz w Polsce w 1992 roku (na podstawie uchwały Uniwersytetu Wrocławskiego z 1985 roku wówczas zablokowanej przez władze komunistyczne). W latach 1967–1974 kierował Teatrem im. Juliusza Osterwy w Lublinie; w latach 1975–1984 Teatrem Współczesnym we Wrocławiu, skąd został wyrzucony z powodu działalności opozycyjnej. Od 1985 roku mieszka i pracuje w Stanach Zjednoczonych. Wyreżyserował ponad 150 przedstawień teatralnych w Polsce, USA, Irlandii, Kanadzie, Niemczech i in. krajach. Wykładał na uniwersytetach polskich i amerykańskich. Jest autorem ponad 70 książek z dziedziny historii teatru oraz powieści, dramatów i poezji.

Anna Cichosz – absolwentka zarządzania kulturą (Hochschule Zittau/Görlitz, Uniwersytet Jagielloński). Tłumacz języka niemieckiego, specjalista ds. HR w E.G.O.-Group. Od ponad 20 lat związana z firmami produkcyjnymi działającymi w międzynarodowym środowisku projektowym.

Krzysztof Indyk – absolwent zarządzania kulturą (Hochschule Zittau/Görlitz, Uniwersytet Jagielloński), krakowskiej AWF na kierunku turystyka międzynarodowa oraz podyplomowych studiów zarządzania nieruchomościami w AGH. Przez kilkanaście lat menedżer sieci kin wielosalowych. Obecnie poza sferą kultury aktywnie działa w obszarze zarządzania nieruchomościami.

Anna Jędrzejczyk – absolwentka Uniwersytetu Jagiellońskiego, historyczka teatru, dokumentalistka w Zakładzie Historii i Teorii Teatru Instytutu Sztuki PAN. Współtwórczyni tomu 2 *Słownika biograficznego teatru polskiego* (1994) i tomu 3 (2017), w obu autorka opracowania ikonografii. Autorka scenariusza wystawy *Helena Modrzejewska (1840–1909)*.

Ze zbiorów archiwalnych Instytutu Sztuki PAN (IS PAN, Warszawa 2009), kolejne jej edycje, w 2010 roku: Kielce Galeria Współczesnej Sztuki Sakralnej, Gdańsk Muzeum Narodowe Pałac Opatów, w 2011 roku Piotrków Trybunalski Muzeum Okręgowe. Zajmuje się biografistyką. Współpracuje z krakowską Fundacją Wspierania Badań nad Życiem i Twórczością Heleny Modrzejewskiej, publikuje m.in. w związanej z nią serii *Arte et Ratione*.

Alicja Kędziora – profesor uczelni w Zakładzie Badań Filozoficznych nad Kulturą w UJ, kierownik Pracowni Dokumentacji Życia i Twórczości Heleny Modrzejewskiej UJ, wiceprezes Fundacji dla Modrzejewskiej. W latach 2016–2018 p.o., a potem zastępca dyrektora Polskiej Orkiestry Sinfonia Iuventus. W latach 2013–2016 zastępca dyrektora Instytutu Kultury UJ ds. dydaktycznych. Specjalizuje się w ikonografii teatralnej, zarządzaniu teatrami, życiu teatralnym Polonii w Rosji. Autorka monografii *Polskie życie teatralne w Rosji (1882–1905)* (2007) i *Ikonografia teatralna „Tygodnika Ilustrowanego” (1859–1939)* (2018), kilkudziesięciu artykułów naukowych oraz opracowań źródeł (m.in. *Korespondencja Heleny Modrzejewskiej i Karola Chłapowskiego* – razem z Emilem Orzechowskim, 2015; *Postanowiłam się nie zestarzeć! Materiały do badań nad życiem i twórczością Heleny Modrzejewskiej*, 2022). Członek Komisji Zarządzania Kulturą PAU i Uczelnianej Komisji Dyscyplinarnej dla Nauczycieli Akademickich UJ. Kuratorka projektów kulturalnych i społecznych, w tym m.in. projektów na rzecz osób z niepełnosprawnością intelektualną lekkiego i średniego stopnia.

Marta Kłak-Ambrożkiewicz – odbyła studia na Uniwersytecie Jagiellońskim, kustosz, pracuje w Muzeum Narodowym w Krakowie i od wielu lat związana jest zawodowo z Muzeum Dom Jana Matejki, którym kieruje. Prowadzi badania nad biografią artysty, jego kolekcją oraz recepcją twórczości. Kurator zbiorów Jana Matejki. Autorka licznych publikacji i wykładów o Matejce, kilkudziesięciu wystaw krajowych i zagranicznych poświęconych jego działalności artystycznej oraz kolekcjonerskiej. Ponad 10 lat współpracowała jako wykładowca z Uniwersytetem Jagiellońskim oraz Krakowską Szkołą Wokalno-Aktorską.

Katarzyna Kopeć – dr nauk o zarządzaniu, absolwentka zarządzania kulturą (Hochschule Zittau/Görlitz, Uniwersytet Jagielloński). Obecnie adiunkt w Instytucie Kultury UJ. Badawczo zajmuje się m.in. polityką kulturalną, szczególnie społeczno-kulturowymi kontekstami finansowania kultury (monografie *Finansowanie kultury w ramach społecznej odpowiedzialności biznesu*, 2014; *Rola publicznego finansowania w kształtowaniu rynku książki w Polsce*, 2021) oraz społeczno-ekonomicznym wpływem dziedzictwa kulturowego. Jest członkinią międzynarodowych zespołów projektowych w obszarze innowacyjności sektora kreatywnego (m.in. EIT Culture and Creativity, Erasmus XR).

Edward Krasieński – emerytowany profesor Polskiej Akademii Nauk, historyk teatru, dokumentalista i wydawca. Redaktor naczelny kwartalnika „Pamiętnik Teatralny” (1993–2014). Autor wielu biografii i monografii, m.in. *Teatr Jaracza Ateneum 1928–1939* (1970),

Warszawskie sceny 1918–1939 (1976), *Stefan Jaracz* (1983), *Teatr Polski Arnolda Szyfmana 1913–1939* (1991), *Teatr Polski w Warszawie 1939–2002* (2002), *Arnold Szyfman. Portret dyrektora w labiryncie teatru* (2013).

Dariusz Kosiński – badacz teatralny, profesor Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie. Główny nurt jego badań stanowi polska tradycja teatralna i performatywna, którą łączy z analizami współczesnych przedstawień i dramatów społecznych, m.in. związanych z katastrofą smoleńską. Był współzałożycielem i przez kilkanaście lat pracownikiem Katedry Performatyki na Wydziale Polonistyki UJ. W latach 2010–2013 był dyrektorem programowym Instytutu im. Jerzego Grotowskiego we Wrocławiu. W latach 2014–2018 był zastępcą dyrektora Instytutu Teatralnego im. Zbigniewa Raszewskiego w Warszawie. Od roku 2016 współpracuje jako krytyk teatralny z „Tygodnikiem Powszechnym”. W roku 2020 założył z Katarzyną Woźniak „żywosłowie.wydawnictwo”. Jest jego dyrektorem programowym i redaktorem. Najważniejsze publikacje: *Polski teatr przemiany* (2007), *Teatra polskie. Historie* (2010; przekłady: niemiecki, chiński, rosyjski, angielski), *Teatra polskie. Rok katastrofy* (2012), *Teatr, który nadchodzi?* (2023).

Agnieszka Kowalska – absolwentka filologii polskiej Uniwersytetu Jagiellońskiego ze specjalizacją teatrologia. W 2008 roku obroniła pracę doktorską, a w 2011 roku ukończyła studia podyplomowe z zakresu muzealnictwa (Wydział Historii UJ). Obecnie kustosz w Dziale Dokumentacji Historii Teatru Krakowskiego Muzeum Krakowa. Autorka artykułów z zakresu historii teatru krakowskiego, uczestniczka grantów badawczych. Interesuje się sztuką aktorską przełomu XIX i XX wieku oraz dwudziestolecia międzywojennego, awangardą sceniczną i metodami tworzenia widowiska scenicznego. Autorka wielu wystaw teatralnych. Prowadziła wykłady dla studentów Uniwersytetu Jagiellońskiego oraz Uniwersytetu Ignatianum w Krakowie.

Aleksandra Kuczara – urodzona w ostatnich dniach lat siedemdziesiątych, w małym miasteczku w sercu Puszczy Kozienickiej. Z wykształcenia menadżer kultury, z zawodu event menadżer. Od prawie dwóch dekad zajmuje się planowaniem i koordynowaniem konferencji, bankietów i koncertów. W swojej pracy skupia się na łączeniu ludzi z kulturą, tworząc im przestrzeń do celebrowania sukcesów i dzielenia się doświadczeniami, sama pozostając w cieniu.

Anna Kuligowska-Korzeniewska – historyk teatru i dramatu. Emerytowana profesor Akademii Teatralnej im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie i Uniwersytetu Łódzkiego. Główne kierunki zainteresowań: teatr łódzki (m.in. *Trudne początki. Teatr łódzki w latach 1844–1863*, 1976; *Sto lat stałej sceny polskiej w Łodzi 1888–1988*, red., 1993; *Scena obiecana. Teatr polski w Łodzi 1844–1918*, *Teatr przy ulicy Jaracza*, red., 1995), Teatr Narodowy (m.in. *Teatr Narodowy w służbie publicznej*, red., 2007; *Wojciech Bogusławski i jego późne prawniki*, red., 2007; *Dzieła dramatyczne Wojciecha Bogusławskiego*, red., 2016),

sceny żydowskie (m.in. *Teatr żydowski w Polsce*, red., 1998; *Teatralna Jerozolima*, red., 2006; *Szalom Asz. Dramaty*, wybór i red., 2013), wybitni artyści (m.in. *Teatralny świat Andrzeja Wajdy*, red., 2003; *Modrzejewska/Modjeska*, red., 2010; *Teatr Kazimierza Dejmka*, red., 2010; *Faktomontaże Leona Schillera*, red., 2015). Najnowsza publikacja to *Czwarty akt „Wesela”*. *Teatr polski wobec rewolucji 1905 roku* (2023). Inicjatorka wielu rocznicowych obchodów i konferencji naukowych. Członek redakcji „Pamiętnika Teatralnego” i „Tygla Kultury”, Polskiego Towarzystwa Badań Teatralnych, Łódzkiego Towarzystwa Naukowego, Polskiego Towarzystwa Badań Żydowskich, Canadian Association of Slavist, Rady Artystycznej Teatru Żydowskiego im. Estery Rachel i Idy Kamińskich, Rady Naukowej Fundacji Dziedzictwo im. Chone Shmeruka. W 2020 roku za publikację *Polska „Szulamis”. Studia o teatrze polskim i żydowskim* (2018) uhonorowana Nagrodą Specjalną miesięcznika „Teatr” „za ogromny wkład w budowanie historii teatru i dramatu polskiego, ze szczególnym uwzględnieniem prac poświęconych żydowskiej kulturze teatralnej w Polsce”.

Marcin Laberschek – dr nauk humanistycznych w dyscyplinie nauk o zarządzaniu. Pracownik Zakładu Badań Filozoficznych nad Kulturą w Instytucie Kultury Uniwersytetu Jagiellońskiego. Autor monografii *Symboliczne stanowienie władzy w organizacjach* (2018). Od 2018 roku zastępca redaktor naczelnej, a od 2024 redaktor naczelny czasopisma naukowego „Zarządzanie w Kulturze”. Jego zainteresowania koncentrują się na: różnych obszarach zarządzania w kulturze, symbolicznych wymiarach zarządzania organizacjami, dziedzictwie kulturowym przedsiębiorstw, sztuce przemysłowej i poprzemysłowej, pomnikach i ich znaczeniu społecznym, metodologii badań w zarządzaniu humanistycznym, postmarketingu i współczesnych markach oraz zarządzaniu na ponowoczesnym rynku.

Andrzej Linert – urodził się 25 sierpnia 1944 roku w Bielsku-Białej w rodzinie nauczycielskiej. Doktoryzował się w 1977 roku na Uniwersytecie Łódzkim pod kierunkiem prof. dra hab. Jerzego Starnawskiego, a habilitował na Wydziale Humanistycznym UJ w Krakowie. W latach 1999–2018 pracował w Instytucie Informacji Naukowej i Bibliotekoznawstwa na Wydziale Zarządzania i Komunikacji Społecznej UJ, gdzie od 2002 roku pełnił funkcję kierownika Zakładu Książki i jej Funkcji w Komunikowaniu Społecznym. Badacz dziejów życia teatralnego Górnego Śląska i Zagłębia Dąbrowskiego. Autor kilkunastu książek i ponad 100 monograficznych tekstów naukowych i popularno-naukowych na temat teatrów dramatycznych, lalkowych i zespołów niezawodowych oraz ważnych dla regionu życiorysów aktorów, reżyserów i animatorów życia teatralnego. Prezydent Rzeczypospolitej Polskiej Bronisław Komorowski 9 września 2013 roku nadał mu tytuł profesora nauk humanistycznych.

Anna Litak – historyk sztuki, polonista, kierownik Muzeum Starego Teatru od 1984 roku, kurator MICET. Autorka kilkudziesięciu wystaw poświęconych historii Starego Teatru oraz współczesnym twórcom sceny. Ekspozycje pokazywane były w wielu polskich i europejskich galeriach, m.in. „Prace Teatralne Andrzeja Wajdy” (Antwerpia, Spoleto, Bukareszt,

1989–1995), „Labirynt zwany teatr” (Galeria BWA, Kraków, 1994), „Krystian Lupa. Wokół teatru” (Paryż, Rzym, Wiedeń, 2000–2005), „Tadeusz Kantor – Wędrowniacy”, 2000 (koprodukcja z Cricoteką, Galerią Foksal, Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski i Muzeum Narodowym w Krakowie). Twórczyni koncepcji Muzeum Interaktywnego Centrum Edukacji Teatralnej MICET (2016), umożliwiającego poznawanie sztuki teatru poprzez ćwiczenia warsztatowe z wirtualnymi artystami, oraz jednej z pierwszych platform edukacyjnych Cyfrowego Muzeum Starego Teatru (2011). Jako stypendystka programu Fulbrighta w 1990 roku poszukiwała w Stanach Zjednoczonych archiwaliów związanych z Heleną Modrzejewską. W 1991 roku przygotowała monograficzną wystawę pt. „Helena Modrzejewska/Modjeska” prezentującą sceniczne występy artystki w Ameryce i Europie. Jest też redaktorką katalogów, prowadzi warsztaty teatralne.

Jerzy Łysiński – absolwent studiów doktoranckich na Wydziale Zarządzania i Komunikacji Społecznej UJ, w latach 2010–2014 adiunkt w MWSE w Tarnowie, w latach 2015–2016 adiunkt w Katedrze Badań Muzyczno-Edukacyjnych AM w Krakowie, wieloletni współpracownik Instytutu Kultury i ISP UJ, autor publikacji w roczniku IMIT. Ekspert organizacji zawodowych w obszarze kultury, autor publikacji NSZZ Solidarność – *Dialog społeczny w muzeach państwowych i współprowadzonych. Teoria i praktyka* (2019), opartej na ogólnopolskich badaniach. W swoich badaniach i publikacjach podejmuje tematykę ekonomiki kultury i zarządzania instytucjami muzycznymi. Czynnny artysta Filharmonii w Krakowie. Autor tekstów musicali, oratoriów, piosenek i bajek muzycznych dla dzieci.

Wojciech M. Marchwica – muzykolog, literaturoznawca, menadżer kultury, pracownik naukowy (od 1983 roku); absolwent UJ w zakresie filologii polskiej (MA 1981) i muzykologii (MA 1988), a stopień doktora uzyskał na UJ w roku 1994. Był wykładowcą UJ (na różnych stanowiskach) od 1983 roku oraz profesorem gościnnym m.in. w Kijowie i Lwowie, a także w Uniwersytecie Rutgers oraz Eastman School of Music. Obecnie jest profesorem w Instytucie Muzykologii, kierownikiem Pracowni Badań nad Multimedialnością Muzyki UJ. Jako manager kultury w MCK był dyrektorem wykonawczym (1992 – Europejski Miesiąc Kultury; 1993 – Narody i Stereotypy); jako pełnomocnik Prezydenta m. Krakowa przygotował Spotkania Krakowian 1994; 1998–2001 zaplanował i realizował projekt obchodów Jubileuszu 600-lecia Odnowienia Akademii Krakowskiej. W latach 2011–2016 był wicedyrektorem NIFC w Warszawie. Od ponad 20 lat współpracuje z Fundacją Akademicką Perspektywy, promując polskie szkolnictwo wyższe za granicą. Jest współzałożycielem Polskiego Towarzystwa Muzyki Dawnej oraz współwłaścicielem renomowanego wydawnictwa *Musica Iagellonica*. Obecnie zajmuje się (polską) kulturą muzyczną i muzyką w filmie.

Barbara Maresz – dr nauk humanistycznych Uniwersytetu Jagiellońskiego, autorka prac z historii teatru polskiego, zwłaszcza XIX wieku (m.in. monografii występów gościnnych, biografii Józefa Chmielińskiego, aktora i malarza; oraz haseł do *Elektronicznej encyklopedii teatru*), współautorka repertuarów teatru polskiego we Lwowie oraz publikacji *Archiwum*

teatru XIX wieku. Ludzie, dokumenty, historie (2019). Kieruje Działem Zbiorów Specjalnych Biblioteki Śląskiej w Katowicach, gdzie zajmuje się przede wszystkim rękopisami i unikatowym zbiorem teatralnym – Biblioteką Teatru Lwowskiego. W latach 2015–2018 prowadziła projekt badawczy Narodowego Programu Rozwoju Humanistyki poświęcony tej kolekcji. Uczestniczyła także w realizacji innych projektów, m.in.: „Teatry we Lwowie 1789–1945” (Uniwersytet Jagielloński), „Kresowanie na Śląsku po 1945 roku” (Instytut Śląski w Opolu). Jest redaktorką naczelną czasopisma „Książnica Śląska” i autorką prac z dziejów książki i bibliotek.

Piotr Mączka – absolwent zarządzania w kulturze na uczelniach w Niemczech (Hochschule Zittau/Görlitz, Technische Universität Dresden) i w Polsce (Uniwersytet Jagielloński). Zajmował się dyplomacją publiczną w relacjach polsko-niemieckich, obecnie urzędnik państwowy w Ministerstwie Kultury i Dziedzictwa Narodowego, a w czasie wolnym również przewodnik miejski i muzealny.

Jan Michalik – emerytowany profesor UJ. Historyk teatru w Polsce, przede wszystkim przełomowego krakowskiego półwiecza 1865–1915 – czasów Koźmiana, Pawlikowskiego, Kotarbińskiego, Solskiego. Zajmował się też recepcją krytyczną dramatów Ibsena w Polsce do roku 1906, dramaturgią Kisielewskiego, badał biografię i dorobek Pawlikowskiego, był współedytorem jego listów do Bednarzewskiej, opublikował Elżbiety Kietlińskiej *Wrażenia i wspomnienia młodej teatromanki* (2012). Współautor informatorów: *Dramat obcy w Polsce 1765–1965. Premiery, druki, egzemplarze* (2001) oraz *Dramat obcy w Polsce 1966–2002. Premiery, druki, egzemplarze* (2007) i *Dramat polski 1765–2005. Przedstawienia, druki, archiwalia* (2014). Członek czynny Polskiej Akademii Umiejętności. Były prodziekan i dziekan Wydziału Filologicznego UJ w latach 1990–1999. Były kierownik przez ćwierć wieku Katedry Teatru i Dramatu Wydziału Filologicznego, obecnie na Wydziale Polonistyki UJ.

Bogusław Nierenberg – profesor zwyczajny w Uniwersytecie Jagiellońskim, w którym założył Katedrę Zarządzania, Ekonomiki Mediów i Reklamy, którą przez wiele lat kierował. Był także pierwszym dyrektorem Instytutu Kultury UJ. Jest członkiem Komisji Zarządzania Kulturą i Mediami Polskiej Akademii Umiejętności oraz Komisji Nauk Organizacji i Zarządzania Oddziału Polskiej Akademii Nauk Oddział w Krakowie. Autor ponad 20 monografii oraz ponad 200 artykułów i rozdziałów w pracach naukowych poświęconych przede wszystkim zarządzaniu, ekonomice mediów oraz reklamie. Opublikował także dwa tomiki poetyckie oraz zbiór felietonów radiowych.

Michał Pałasz – dr, adiunkt w Katedrze Kultury Współczesnej Instytutu Kultury Uniwersytetu Jagiellońskiego. Bada zarządzanie w antropocenie, które rozumie jako sposoby organizowania wystarczająco dobrego wspólnego świata w dobie katastrofy klimatyczno-ekologicznej. Interesują go dewzrost, posthumanizm, teoria aktora-sieci, humanistyka ekologiczna, edukacja klimatyczna i ich relacje z zarządzaniem, zwłaszcza zarządzaniem

humanistycznym i nurtem krytycznym w zarządzaniu. Redaktor naukowy książek *Za pięć dwunasta koniec świata. Kryzys klimatyczno-ekologiczny głosem wielu nauk* (z Kasią Jasikowską, 2022) oraz *Do serca. Zarządzanie zaangażowaniem społecznym przez media, muzykę i marketing* (2023). Członek m.in. Rady Klimatycznej UJ, Komisji Zarządzania Kulturą i Mediami Polskiej Akademii Umiejętności, Humanistic Management Network i International Degrowth Network.

Mirosława Pindór – dr hab. nauk humanistycznych w dyscyplinie kulturoznawstwo, dr nauk humanistycznych w zakresie literaturoznawstwa (specjalność: teatrologia), prof. UŚ w Katowicach. W pracy badawczej koncentruje się na teatrze polskiej grupy autochtonicznej na Zaolziu, życiu kulturalnym pogranicza polsko-czeskiego w Cieszyńskim, polsko-czeskich i polsko-słowackich kontaktach teatralnych na Śląsku, współpracy transgranicznej Polska–Czechy (w subregionach Śląska Cieszyńskiego i Ziemi Kłodzkiej) w zakresie kultury i nauki. Autorka monografii naukowej *Polsko-czeskie i polsko-słowackie kontakty teatralne. Cieszyn – Český Těšín 1945–1999* (2006) oraz popularnonaukowej *Teatr w Cieszynie i jego stuletnie dzieje (1910–2010)* (2010). Redaktorka i współredaktorka naukowych prac zbiorowych i popularnonaukowych publikacji zwartych. Autorka kilkudziesięciu artykułów naukowych, kilku haseł encyklopedycznych oraz licznych artykułów popularnonaukowych, popularyzatorskich, recenzji teatralnych, artykułów publicystycznych, szkiców biograficznych. Członkini (m.in.) Komisji ds. Stosunków Polsko-Czeskich i Polsko-Słowackich Oddziału Polskiej Akademii Nauk w Katowicach, Polsko-Czeskiego Towarzystwa Naukowego (Komisji Filologicznej).

Katarzyna Plebańczyk – dr, Uniwersytet Jagielloński, Kraków, Wydział Zarządzania i Komunikacji Społecznej, Instytut Kultury, Zakład Zarządzania Kulturą. Ukończyła teatrologię na Uniwersytecie Jagiellońskim, a następnie studia doktoranckie na Wydziale Zarządzania i Komunikacji Społecznej, pisząc prace pod kierunkiem prof. Emila Orzechowskiego. Aktywnie uczestniczy w pracach ISDRS (International Sustainable Development Research Society), m.in. w programie mentoringowym dla młodych naukowców, badaczka w CICE-RONE (Creative Industries Cultural Economy pROduction Network) w latach 2019–2023 (Horyzont 2020), MC Member w COST Action 1007 Investigating Cultural Sustainability 2011–2015, członek Instytutu Badań Organizacji Kulturalnych (IBOK). Aktywnie promuje ideę wzajemnego zrozumienia nadawcy i odbiorcy działań kulturalnych, zarówno w działalności badawczej, jak i wspierającej zarządzanie w organizacjach. Autorka kilku strategii rozwoju dla instytucji kultury. Jej zainteresowania badawcze koncentrują się wokół implementacji różnych koncepcji zarządzania w strategicznym zarządzaniu w organizacjach związanych z kulturą, w tym m.in. koncepcji i strategii zrównoważonego rozwoju organizacji kulturalnych i towarzyszących im koncepcjom zarządzania (jak np. *audience development*), przechwytywania wartości i łańcuchach wartości w kulturze, zarządzania zasobami ludzkimi (m.in. w kontekście rozwoju karier zawodowych, zarządzaniu marką osobistą), wolontariatu, wykorzystania dziedzictwa w turystyce (kulturalnej i kulinarnej).

Diana Poskuta-Włodek – dr hab., prof. emeryt. UJK w Kielcach, kieruje i opiekuje się unikatowymi zbiorami Archiwum Artystycznego i Biblioteki Teatru im. Juliusza Słowackiego w Krakowie. Zajmuje się historią teatru polskiego XX wieku ze szczególnym uwzględnieniem międzywojennego teatru krakowskiego. Autorka dwóch monografii Teatru Słowackiego (*Co dzień powtarza się gra...*, 1993; *Trzy dekady z dziejów sceny*, 2001) oraz nagrodzonej przez polską sekcję ITI i nominowanej do nagrody Polskiego Towarzystwa Badań Teatralnych książki *Dzieje Teatru w Krakowie 1918–1939. Zawodowe teatry dramatyczne* (2012). Redaktorka m.in. edycji *Sprawozdań Krakowskiej komisji Teatralnej z l. 1893–1911 Karola Estreichera i Józefa Fracha*, książki poświęconej dziejom Polskiego Radia w Krakowie, tomów o Krakowskim Salonie Poezji, książki *Byrscy. Etos teatru* (2016). Autorka licznych artykułów, m.in. w „Didaskaliach”, „Pamiętniku Teatralnym”, *Polskim słowniku biograficznym*, a także popularzatorskich publikacji w nowojorskim „Przeglądzie Polskim”; kuratorka wystaw teatralnych.

Ewelina Radecka – kustosz w oddziale Rydlówka Muzeum Krakowa. Absolwentka edytorstwa i komunikacji medialnej na Uniwersytecie Pedagogicznym w Krakowie oraz wiedzy o teatrze na Uniwersytecie Jagiellońskim. Była członkiem projektu badawczego „Teatry we Lwowie 1789–1945”, edukator, kurator wystaw, zaangażowana w działania partycypacyjne.

Dorota Sieroń – dr hab. prof. UŚ, uczennica szkoły kulturowego zarządzania Emila Orzechowskiego, interdyscyplinarna badaczka literatury dokumentu osobistego XX wieku, autorka monografii *Moment osobisty. Stempowski, Czapski, Miłosz* (2013). Od lat dokonuje badawczego oglądu praktyk kulturowych Ośrodka „Pogranicze – sztuk, kultur, narodów w Sejnach” i Międzynarodowego Centrum Dialogu im. Czesława Miłosza (monografia współautorska z Łukaszem Galuskiem: *Pogranicze. O odradzaniu się kultury* 2012, wyd. ang. *Borderland. On Reviving Culture*, przeł. Jessica Taylor-Kucia, 2019). W społecznej praktyce pełniąc funkcje zarządcze, podejmuje próby testowania idei czułego i uważnego liderstwa.

Ewa Urszula Stepan – konsultantka w dziedzinie promocji, komunikacji społecznej, dyplomacji publicznej, publicystka, autorka wielu tekstów o teatrze i życiu kulturalnym w Anglii, publikowanych w Wielkiej Brytanii i w Polsce. Ukończyła studia magisterskie na wydziale teatrologii na Uniwersytecie Jagiellońskim. Zajmowała się badaniem polskiego teatru dramatycznego w Londynie. Stworzyła pierwsze archiwum teatru polskiego w Londynie, które zostało przekazane do Instytutu Teatralnego im. Zbigniewa Raszewskiego w Warszawie. Autorka książki *Irena Delmar, prezes Związku Artystów Scen Polskich za Granicą 1980–2014* (2023). W latach 1981–1995 mieszkała w Londynie, gdzie recenzowała spektakle teatrów londyńskich dla Polskiej Sekcji Radia BBC oraz pracowała m.in. w Instytucie Kultury Polskiej i w „Tygodniu Polskim”. W latach 1995–2014 przebywała w Warszawie, gdzie pracowała w Przedstawicielstwie Komisji Europejskiej, w Ambasadzie Brytyjskiej oraz w Centrum Stosunków Międzynarodowych. Koordynowała i prowadziła projekty w dziedzinie promocji i komunikacji społecznej w Macedonii, Bośni i Hercegowinie i w Chorwacji. Od 2015 roku mieszka w Londynie.

Joanna Szulborska-Łukaszewicz – dr nauk humanistycznych (specjalność zarządzanie kulturą), teatrolożka, badaczka kultury, pracownik administracji samorządowej, wiceprzewodnicząca Komisji Zarządzania Kulturą i Mediami PAU. Inicjowała i współtworzyła wiele projektów i programów na rzecz kultury i artystów w Krakowie, w tym badawczych. Autorka monografii *Polityka kulturalna w Krakowie* (2009), raportu *Artysto Scen Polskich, powiedz nam z czego żyjesz?* (2015), artykułów naukowych, dokumentów strategicznych, ekspertyz i analiz dot. instytucji kultury oraz polityki kulturalnej samorządu. Współautorka książki *Samorzędy miejskie wobec sektora kultury w czasach kryzysu pandemicznego* (2021). Koordynatorka prac nad Strategią Rozwoju Kultury w Krakowie na lata 2010–2014 oraz Programem Rozwoju Kultury w Krakowie 2030. Kuratorka programu Noc Poezji w Krakowie (od pierwszej edycji w 2011 roku). Członek Kapituły Nagrody Conrada, Nagrody Teatralnej im. S. Wyspiańskiego i Nagrody Animator Roku.

Mariola Szydłowska – dr nauk humanistycznych, historyk teatru. Specjalizuje się w badaniach nad życiem teatralnym Lwowa do 1945 roku. Autorka książki *Cenzura teatralna w Galicji w dobie autonomicznej 1860–1918* (1995) oraz licznych rozpraw o teatrze polskim i żydowskim. Współautorka i współredaktorka trzech tomów *Repertuaru teatru polskiego we Lwowie* (1992, 1993) oraz pism teatralnych Tymona Terleckiego. Jako stypendystka Fundacji Kościuszkowskiej zajmowała się losami polskich artystów w Stanach Zjednoczonych i opublikowała *Między Broadwayem a Hollywood. Szkice o artystach z Polski w Stanach Zjednoczonych* (2009). Współpracowała z Uniwersytetem Jagiellońskim w Krakowie, Instytutem Sztuki Polskiej Akademii Nauk w Warszawie, Muzeum Teatralnym w Warszawie, redakcjami *Polskiego słownika biograficznego* oraz internetowej *Encyklopedii teatru polskiego*.

Halina Waszkiel – prof. dr hab., absolwentka filologii polskiej na Uniwersytecie Warszawskim. W latach 1988–1994 redaktor merytoryczny w Dziale Wydawniczym Muzeum Narodowego w Warszawie, w latach 1994–2006 główny inwentaryzator oraz kustosz w Muzeum Teatralnym w Warszawie (Teatr Wielki – Opera Narodowa). Od 2006 roku i nadal nauczyciel akademicki w Akademii Teatralnej im. A. Zelwerowicza w Warszawie i w Filii AT w Białymstoku (od 2021 roku jako profesor AT). Autorka prac z zakresu teatru i dramatu XIX i XX wieku oraz esejów i recenzji dotyczących teatru, dramatu oraz teatru lalek. Autorka monografii: *Stanisław Bogusławski* (2010); *Dramaturgia polskiego teatru lalek* (2013); *Trudne lata. Teatr warszawski 1815–1868* (2015).

Jan Stanisław Wojciechowski – urodzony w 1948 roku, dr hab., artysta wizualny, krytyk sztuki, ekspert w dziedzinie zarządzania instytucjami kultury i projektowania polityki publicznych, wykładowca akademicki. Kurator kilkunastu wystaw w Polsce i Europie. Dyrektor Instytutu Kultury Ministerstwa Kultury i Sztuki (1996–2001). Opracował projekt polityki kulturalnej państwa oraz projekt Obserwatorium Kultury Polskiej (wraz z zespołem badawczym IK). Sekretarz Generalny Kongresu Kultury Polskiej 2000. Wykładał na Uniwersytecie Jagiellońskim, na Akademii Humanistycznej w Pułtusku, na Uniwersytecie

Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie (profesor uczelniany, kierownik Katedry Antropologii Kultury). W latach 2016–2022 profesor Akademii Sztuk Pięknych na Wydziale Zarządzania Kulturą Wizualną, prowadził zajęcia z antropologii artysty, urbanistyki kultury i polityki kulturalnej. W roku 2008 otrzymał Srebrny Medal „Zasłużony Kulturze Gloria Artis”.

Joanna Zdebska-Schmidt – kustosz, kierownik Rydlówki, oddziału Muzeum Krakowa, absolwentka Uniwersytetu Jagiellońskiego, kierunków wiedza o teatrze i zarządzanie kulturą, doktor w dyscyplinie zarządzania w dziedzinie nauk humanistycznych (praca doktorska *Autorskie dyrekcje w teatrach instytucjonalnych* obroniona w 2015 roku), edukator, współautor wystaw muzealnych, zaangażowana w działania partycypacyjne.

REDAKTORKA PROWADZĄCA

Jolanta Grzegorzek

REDAKCJA JĘZYKOWO-STYLISTYCZNA

Martyna Ogórek

KOREKTA

Katarzyna Borzęcka

Anna Mika

Michał Pleskacz

SKŁAD I ŁAMANIE

Hanna Wiechecka

Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego

Redakcja: ul. Michałowskiego 9/2, 31-126 Kraków

tel. 12-663-23-80

Druk: Elpil

„Zarządzanie w Kulturze” jest pierwszym w Polsce recenzowanym pismem naukowym, które porusza problematykę zarządzania w obrębie działalności twórczej. Od drugiego numeru 2018 roku pismo wydawane jest w formie zeszytów tematycznych. Prezentowane w nim teksty dotyczą aktualnych zjawisk w zarządzaniu publicznymi i prywatnymi instytucjami kultury oraz projektami niezależnymi i pozarządowymi. Autorzy koncentrują się zarówno na zauważalnych trendach organizacyjnych, jak i sposobach formułowania przekazów kulturotwórczych i zdolności odpowiadania na zapotrzebowanie estetyczne współczesnego społeczeństwa. „Zarządzanie w Kulturze” jest przestrzenią do rozwijania nowatorskiej, odważnej i poszukującej nowych metodologicznych ścieżek dyskusji o organizowaniu, finansowaniu, tworzeniu i odbieraniu kultury w Polsce i na świecie. Pismo wydawane jest kwartalnie.

Niniejszy zeszyt jest dedykowany Profesorowi Emilowi Orzechowskiemu, pierwszemu redaktorowi naczelnemu „Zarządzania w Kulturze”, wielkiemu ambasadorowi kultury i teatru oraz promotorowi rozwoju myśli i studiów z zakresu zarządzania kulturą w Polsce.



WYDAWNICTWO
UNIwersYTETU
JAGIELLOŃSKIEGO

www.wuj.pl

ISBN 978-83-233-5480-2
ISSN 1896-8201



9 771896 820003