

Kronika miasta Łodzi

kwartalnik ● 4 (76)/2016

Łódź 2016



Wydawca:
Urząd Miasta Łodzi
Biuro Promocji, Komunikacji Społecznej i Turystyki

Redakcja:
Gustaw Romanowski — redaktor naczelny

W zredagowaniu numeru uczestniczyli:

Koncepcja i koordynacja:
Błażej Filanowski

Współpraca redakcyjna:
Małgorzata Golicka-Jabłońska

Projekt typografii i okładki:
Andrzej Chętko

Korekta:
Adriana Grzelak-Krzymianowska

Zdjęcia:
Autorzy, UMŁ, materiały prasowe

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

Łódź, 2016

Redakcja:
Kronika Miasta Łodzi, ul. Piotrkowska 113, prawa oficyna
90-430 Łódź, tel. (42) 638-44-39
e-mail: kronika@uml.lodz.pl

ISSN 1231-5354

Materiałów nie zamówionych redakcja nie zwraca.
W tekstach przeznaczonych do druku zastrzegamy sobie prawo
do zmian i skrótów.

Kronika jest pismem bezpłatnym i nie jest przeznaczona do sprzedaży.

Spis treści

<i>Gustaw Romanowski, Łódź malowana</i>	7
pierwsze kolumny	9
<i>Łukasz Grzejszczak, Łódzkie motywy w twórczości wybranych artystów XIX–XX wieku</i>	11
<i>Krzysztof Paweł Woźniak, O niemieckich artystach w Łodzi</i>	20
<i>Paulina Długosz, Hiller, Strzeмиński, Nowosielski</i>	31
<i>Gustaw Romanowski, Szkoła łódzkich realistów</i>	41
<i>Błażej Filanowski, Łódzki pejzaż zdarzeń</i>	50
<i>Mikołaj Mirowski, Łódź w roli głównej</i>	58
kultura	63
<i>Maria Sondej, Festiwal Kultury Chrześcijańskiej przeszedł do historii</i>	65
<i>Marcin Kieruzel, Grupa ZERO-61</i>	74
<i>Dominika Łarionow, Dogville w Teatrze Nowym</i>	83
<i>Olga Łabendowicz, Soundedit 2016</i>	87
<i>Karol Józwiak, Sztuka i muzyka alternatywna w Muzeum Sztuki</i>	93
<i>Błażej Filanowski, Zderzenie kultur na Igrzyskach Wolności</i>	98
historia	105
<i>Zofia Groniec, W 40. rocznicę powstania Komitetu Obrony Robotników</i>	107
<i>Krzysztof Paweł Woźniak, Wokół przypomnianej po latach powieści łódzkiego pisarza</i>	119
<i>Mieczysław Kuźmicki, Leon Niemczyk w łódzkim teatrze</i>	129
<i>Tomasz Czarnecki, Kariera Stanisława Mikulskiego</i>	137
<i>Waldemar Ludwisiak, Marian Bernard Wimmer (1897–1970)</i>	144
łódzkie organizacje pozarządowe	153
<i>Przemysław Górski, Miejski Punkt Kultury Prexer-UŁ</i>	155

	wspomnienia	161
<i>Gustaw Romanowski, Andrzej Adam Sadowski (1946–2016)</i>		163
<i>Gustaw Romanowski, Cezary Szczepaniak (1935–2016)</i>		166
<i>Krzysztof Stefański, Leszek Kajzer (1944–2016)</i>		170
	kroniki rodzinne	173
<i>Magdalena Starzycka, Taka łódzka historia</i>		175
<i>Tomasz Słomczewski, W poszukiwaniu lepszej przyszłości w wielokulturowej Łodzi</i>		181
	recenzje	197
<i>Przemysław Waingertner, Najnowsza książka Wiktora Marca</i>		199
<i>Krzysztof Paweł Woźniak, Post41. Relacje z Litzmannstadt Getto</i>		204
	osiedla, domy, ulice	209
<i>Dariusz Kędziński, Wojska Polskiego</i>		225
	listy, polemiki, kontrowersje	225
<i>Tomasz Soldenhoff, Fabryczna. Pierwsze wrażenia</i>		227
<i>opracowała Małgorzata Golicka-Jabłońska, Z łódzkiego raptularza</i>		229

Dworzec Łódź Fabryczna otwarty!



Tłumy łodzian pojawiły się w niedzielę 11 grudnia 2016 roku na otwarciu nowego dworca Łódź Fabryczna. Pierwszy pociąg na stację przyjechał ze Skierniewic o g. 5:30. Na dworcu Łódź Widzew wsiadło do niego kilkaset osób, wśród nich była prezydent Łodzi Hanna Zdanowska. Budowa dworca Łódź Fabryczna to największe tego typu przedsięwzięcie w Polsce. Umożliwi poprowadzenie tunelu między „Fabryczną” i „Kaliską”, dzięki któremu Łódź będzie ważnym punktem na kolejowej mapie Europy. Budowa dworca i związanej z nim infrastruktury pochłonęła 1,75 mld zł.



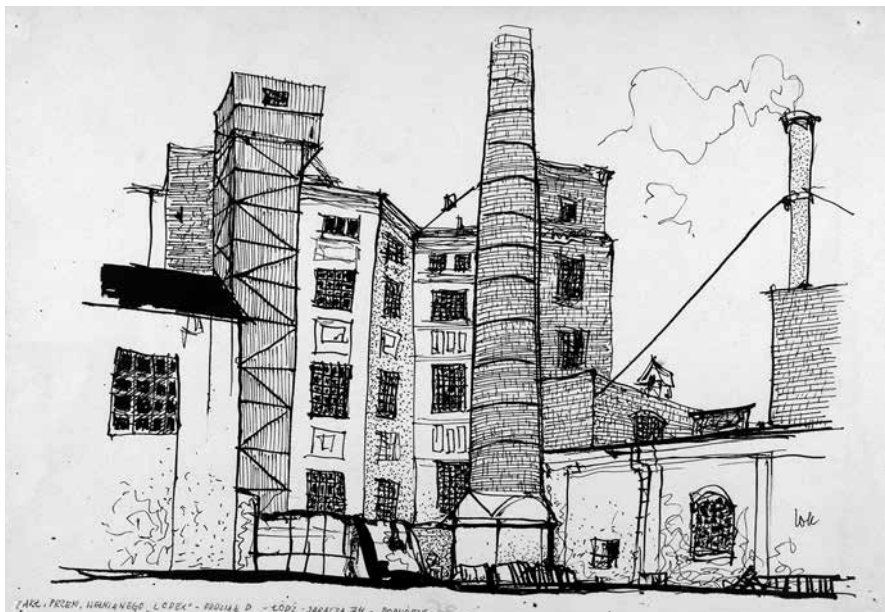
Łódź malowana

Ostatni w 2016 roku numer „Kroniki Miasta Łodzi” poświęcamy artystom patrzącym uważnie na nasze miasto. Łódź w oczach ludzi sztuki zaczęła pojawiać się w XIX wieku. Stopniowo powstawały artystyczne przekazy krajobrazu miasta, które rośnie, rozwija się, a jego obraz, utrwalany i kreowany przez twórców wraz z każdym nowym pokoleniem, coraz bardziej się różnicuje.

Łódź inspiruje artystów od 150 lat. Próbujemy okruchy tych inspiracji podliczyć w tym tomie miejskiego czasopisma. Nie jest to bynajmniej kompendium, a jedynie skromny i w pewnym stopniu symboliczny katalog twórców, których uznaliśmy za ważnych w dziejach kreowania się różnych odmian łódzkiego pejzażu. Jest to pierwsza taka próba, z istoty niedoskonała, głównie z powodu znacznego rozproszenia w czasie i przestrzeni śladów pracy artystów portretujących Łódź.

Będziemy starali się wracać do tego istotnego fragmentu kulturalnej tożsamości miasta.

Gustaw Romanowski



Wacław Kondek, Zakłady Przemysłu Włókienniczego „Lodex” w Łodzi, z cyklu *Fabryki Łódzkie*, 1974/1975 r., wł. Muzeum Miasta Łodzi, fot. B. Szafrąńska

pierwsze kolumny

Łódzkie motywy w twórczości wybranych artystów XIX–XX wieku

Piewcy fabrycznego miasta

Łukasz Grzejszczak

str. 11

O niemieckich artystach w Łodzi

Pędzlem, węglem, ołówkiem, rylcem

Krzysztof Paweł Woźniak

str. 20

Hiller, Strzemiński, Nowosielski

Widzieli urodę miasta

Paulina Długosz

str. 31

Szkoła łódzkich realistów

Malarze szarego przedmieścia

Gustaw Romanowski

str. 41

Łódzki pejzaż zdarzeń

Rejestrowanie, odkrywanie i animowanie zmienności miasta po 1989 roku

Błażej Filanowski

str. 50

Łódź w roli głównej

Obraz Łodzi w sztuce filmowej

Mikołaj Mirowski

str. 58

Łódzkie motywy w twórczości wybranych artystów XIX–XX wieku

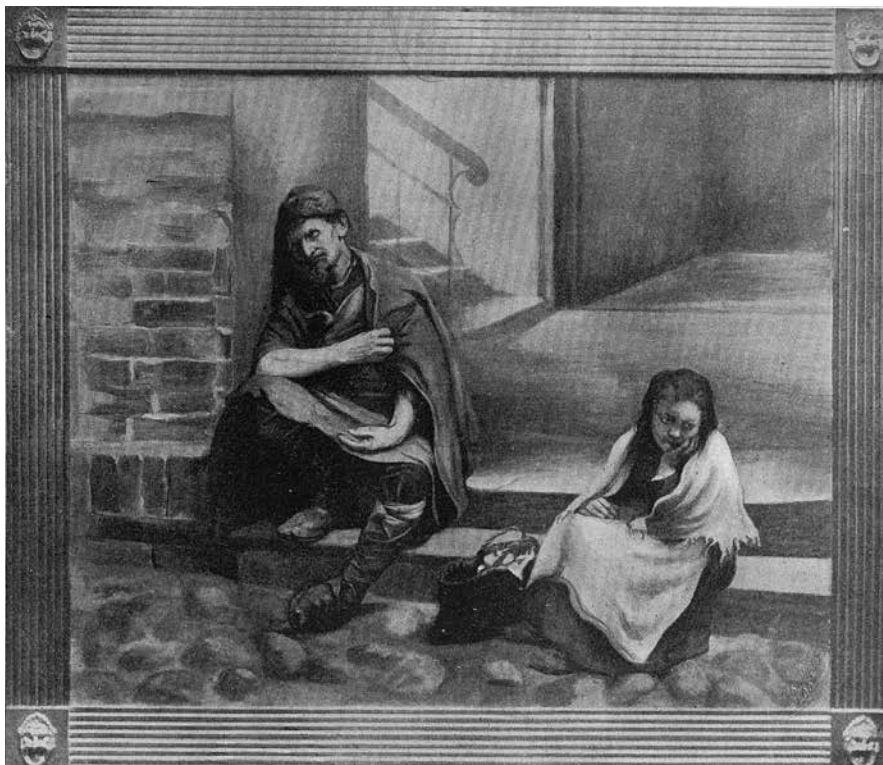
Piewcy fabrycznego miasta

Łódź będąca miastem kontrastów, owym „złym miastem”, jak określił ją Zygmunt Bartkiewicz, w którym wspaniałe reprezentacyjne kamienice i pałace sąsiadowały z dymiącymi kominami i monumentalnymi gmachami fabryk oraz rzędami małych robotniczych domów i zaniedbanych „czynszówek”, dostarczała inspiracji nie tylko pisarzom i dziennikarzom, ale także artystom. Niektórzy z nich starali się ukazać potęgę i urodę miasta, inni zaś koncentrowali się głównie na oddaniu realiów i trudów życia robotników oraz drobnych rzemieślników czy biedoty zamieszkującej zaniedbane domy w „podejrzanych” okolicach.

Przyznać jednak należy, że tematy łódzkie nie należały do powszechnie podejmowanych, a do naszych czasów zachowało się niewiele prac. Możemy zauważyć, że pierwszymi piewcami rodzimych motywów byli graficy i rysownicy przybywający do miasta w połowie XIX stulecia. Wiązało się to zarówno z rozwojem gospodarczym i urbanistycznym Łodzi, jak też panującą powszechnie modą na tzw. weduty. Liczni artyści, podróżując, gromadzili obfity materiał plastyczny, który wykorzystywali następnie w seryjnych edycjach albumowych czy w formie książkowych ilustracji. Znakomitym przykładem są ilustracje w książce Oskara Flatta *Opis miasta Łodzi pod względem historycznym, statystycznym i przemysłowym*, która ukazała się drukiem w 1853 roku w drukarni „Gazety Codziennej” w Warszawie.

Łódź w litografiach

Autorem ośmiu litografii był Władysław Walkiewicz (1833–1900). Ten znany w owym czasie rysownik, ilustrator i litograf był słuchaczem Wydziału Malarstwa Szkoły Sztuk Pięknych w Warszawie. Litografii uczył się w zakładzie Adama Dzwonkowskiego, działającego wówczas pod firmą Adolf Pecq et Company. Później pracował w Litografii Banku Polskiego i warsztacie Józefa Ringa oraz współpracował z Maksymilianem Fajanssem, a w 1870 roku otworzył własną pracownię. Litografie będące najstarszymi znanymi



widokami przemysłowej Łodzi pochodzą z okresu pracy Walkiewiczza w Litografii Banku Polskiego. Wykonując rysunki przygotowawcze z natury, artysta przedstawił kościół ewangelicki i ratusz, kościół katolicki pod wezwaniem Najświętszej Marii Panny (dziś to kościół pw. św. Józefa), ogród angielski, zakłady Ludwika Geyera, zakłady Jakuba Petersa, przędzalnię bawełny Karola Moesa, przędzalnię i tkalnię bawełny Traugotta Grohmana, fabrykę Ludwika Fesslera.

Rolą grafiki było właśnie zaspokojenie pierwszych potrzeb estetycznych mieszkańców „bawełnianego grodu”, gdyż środowisko plastyczne zaczęło się kształtować dopiero od lat 80. XIX wieku. Wśród działających w mieście litografów, u których odnajdziemy motywy łódzkie, przywołać można przybyłego z Warszawy Feliksa Gotza (1833–?), który w latach 1859–64 prowadził pracownię mieszczącą się początkowo przy Nowym Rynku 2 (dziś to plac Wolności), przeniesioną później na ul. Dzielną (dziś to ul. Narutowicza). Gotz drukował głównie etykiety fabryczne i listy czeladnicze z widokami fabryk łódzkich i panoramą miasta. Podobnie prowadzący litografie od lat 70. XIX wieku Maurycy Dietrich (1823–1898) miał w swoim dorobku widoki Łodzi. Jego syn Władysław Dietrich (1859–1906), który odziedziczył po nim zakład, znany był także jako malarz, autor scen rodzajowych i aktów. Ale oprócz prowadzenia

litografii i twórczości w zakresie malarstwa sztalugowego zajmował się dekorowaniem porcelany, zdobiąc m.in. widokami fabryk Ludwika Geyera doniczki i półmiski.

Samuel Hirszenberg

Wiele z dzieł malarskich reprezentujących twórczość pokolenia artystów działającego już w końcu lat 80. XIX wieku znamy jedynie z tytułów, dzięki zamieszczeniu ich w notatkach i wzmiankach prasowych. Tak jest m.in. w przypadku prac Samuela Hirszenberga (1865–1908) *Z motywów fabrycznych*, *W farbiarni* czy pejzaży Franciszka Łubieńskiego (1874–1925) *Łódź za mgłą* i Abrahama Adolfa Behrmana (1876–1942) *Panorama Łodzi*.

Do starszej generacji twórców, których zainteresowała tematyka łódzka należał także Leopold Pilichowski (1869–1933). Początki jego drogi artystycznej wiodły najpierw przez pracownię o cztery lata starszego Samuela Hirszenberga. Od 1886 roku znalazł się w Klasie Rysunkowej Wojciecha Gersona, by w latach 1887–88 kontynuować studia w Akademii Sztuk Pięknych w Monachium pod kierunkiem Otto Seiza, a następnie u Simona Hollñsy'ego. Dalszą edukację artysta uzupełniał w Academie Julian w Paryżu (1889–1890) pod kierunkiem Beniamina Constanta i Fernanda Cormona. Od 22. roku życia Pilichowski wystawiał w Paryżu, a następnie w takich miastach, jak Berlin, Kraków, Warszawa czy Monachium. W 1894 roku osiadł w Łodzi, którą opuścił w 1905 roku, osiedlając się początkowo w Paryżu, gdzie czynnie uczestniczył w życiu artystycznym, wystawiając m.in. na Salon des Indépendants i Salon d'Automne, a w latach pierwszej wojny światowej przeniósł się do Londynu. Nie zrezygnował jednak z podtrzymywania kontaktów artystycznych z Łodzią.

Obok twórczości portretowej, scen symbolicznych i rodzajowych, pejzaży w jego obrazach pojawiała się tematyka łódzka, wśród której ważne miejsce zajmowały sceny z życia robotników i biedoty. W 1900 roku wystawił w Paryżu obraz *Robotnik*, za który otrzymał wyróżnienie honorowe (*mention honorable*), eksponowany później na Salonie Krakowskiego Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych. Z tego okresu pochodzi również inna kompozycja, zatytułowana *Farbiarz*.

Z tematyką przemysłową wiąże się alegoryczna kompozycja *Koło rozpędowe*, mająca charakter swobodnego szkicu. Na tle wnętrza fabrycznej hali ukazał artysta koło maszyny parowej, którego ruch próbują powstrzymać za pomocą grubego sznura dwie nagie postacie kobiece, a towarzysząca im trzecia postać dmąca w trąbę stanowi tu być może alegorię Chwały, która gloryfikuje potęgę przemysłu. W innym przedstawieniu zatytułowanym *Nędza łódzka* ukazał wynędzniałego żydowskiego robotnika, który zmęczony pracą usiadł na schodach sieni czynszowej kamienicy, a towarzyszy mu pełna rezygnacji i trwogi córka. Odmienny charakter ma obraz pochodzący z 1902 roku zatytułowany *Szabat*, przedstawiający scenę rozgrywającą się w wąskiej uliczce, o ciasnej, nieregularnej zabudowie charakterystycznej dla łódzkich Bałut. Atmosfera obrazu przywodzi na myśl świat opisany później przez Israela Joszua Singera w powieści *Bracia Aszkenazy* (1936).

Obyczajowość w sztuce

Z tematyką łódzką w ujęciu obyczajowym związany jest również rysunek Ryszarda Radwańskiego (1873–1948) *Dramat serca*, wchodzący w skład cyklu *Życie robotnika*. Artysta we wnętrzu tkalni ukazał dość typową dla Łodzi historię miłosną nieszczęśliwie zakochanego skromnego tkacza, którego konkurentem o względy ukochanej jest wpływowy majster pragnący jedynie uwieść i porzucić naiwną, prostoduszną dziewczynę. Podobne motywy możemy odnaleźć w łódzkiej literaturze. Jako przykład można tu przywołać utwory miejscowych dziennikarzy i publicystów: *Tkacza* (1898) Stanisława Łapińskiego i *Julkę* (1899) Władysława Rowińskiego. Podobny charakter mają zamieszczane często na łamach prasy satyryczne rysunki Artura Szyka (1894–1951), Wacława Nowiny Przybylskiego (1870–1933) oraz Zygmunta Bartkiewicza (1867–1944), który w pracy *Wino, kobieta i śpiew* (zbiory Wojewódzkiej Biblioteki Publicznej im. Marszałka Józefa Piłsudskiego w Łodzi) przedstawił scenę rozgrywającą się w niewielkim szynku. Warto zauważyć, że atmosfera miasta jawi się w nich dość malowniczo.

Trębacz i Mackiewicz

Interesujący przykład krajobrazu odnaliśmy m.in. w twórczości nestora malarzy łódzkich Maurycego Trębacza (1861–1941), w którego kręgu zainteresowań obok te-



matyki portretowej, scen rodzajowych o charakterze akademicko-salonowym, kwiatów i tematyki żydowskiej pojawił się również krajobraz. Artysta łączył w tych studiach realistyczne widzenie świata z impresjonistyczną kolorystyką, co ujawniło jego wrażliwość na barwę. W pierwszych pejzażach Trębacza dominowała jednak brązowa i brunatna paleta, która z biegiem lat uległa wyraźnemu rozjaśnieniu.

W *Widoku z mego okna* (zbiory Muzeum Narodowego w Warszawie) powstałym w latach 30. XX wieku artysta ukazał fragment panoramy miasta widziany z okien mieszkania przy ul. Wólczańskiej 140. Uwagę widza przykuwają sąsiadujące ze sobą w bliskiej odległości budynki o różnej wysokości i mansardowych dachach, otwierające perspektywę na mały skwer i zwartą zabudowę fabryki z dymiącymi kominami, która zamykając linię horyzontu, góruje nad bezlistnymi, pokrytymi śniegiem drzewami na skwerze. Zaśnieżone dachy domów, oszronione gzymsy i parapety okien i niemal wyludniony pejzaż – w który artysta włączył jedynie drobną postać kobiecą stojącą na balkonie pierwszego piętra kamienicy – ledwie widoczny blask słońca docierający zza chmur i kłębow fabrycznego dymu wywołują w widzu uczucie melancholii i przygnębienia. Być może był to wyraz alienacji i odrzucenia, jakie w miejscowym środowisku artystycznym odczuwał wówczas sam malarz.

Pejzaże łódzkie miał również w swoim dorobku Konstanty Mackiewicz (1894–1985), który początkowo kształcił się w odeskiej Szkole Artystycznej, a następnie kontynuował naukę w Szkole Artystycznej w Penzie. Po ukończeniu szkoły w 1919 roku wyjechał do Jekaterynburga, gdzie został wykładowcą w Szkole Rzemiosł Artystycznych oraz pełnił funkcję dyrektora i scenografa w miejscowym teatrze. Następnie osiadł w Moskwie i do 1922 roku kontynuował uzupełniające studia artystyczne w pracowni Wassilija Kandinsky'ego w Wyższej Naukowo-Technicznej Pracowni (WCHUTEMAS).

Z uwagi na pogarszające się warunki życia w porewolucyjnej Rosji Mackiewicz podjął decyzję o wyjeździe do Polski. Początkowo pracował w Grodnie, a następnie we Lwowie, gdzie był scenografem Opery Miejskiej. W 1926 roku artysta otrzymał angaż scenografa w Teatrze Miejskim w Łodzi (dziś to Teatr im. Stefana Jaracza). Stanowisko to objął po Bolesławie Kudewiczu, a w czasie całego okresu swej pracy wykonał dla tego teatru około 250 scenografii.

W grupie prac, które artysta poświęcił Łodzi, wymienić należy *Pejzaż łódzki – Czerwona Fabryka* z 1934 roku (zbiory Muzeum Miasta Łodzi), obraz iskrzący się feerią kolorów, z nakładanymi krótkimi pociągnięciami pędzla plamami barwnymi w tonach brązu, błękitu, czerwieni i szarości. W kompozycji pierwszego planu dominuje otwarta przestrzeń podwórka, ograniczona z prawej sylwetką domu, z lewej zaś drzewem o rozłożystej koronie. W tle wyraźnie zaakcentowano bryłę budynku z czerwonym kominem tytułowej fabryki. Układ kompozycyjny obrazu przypomina scenografię teatralną, jego ekspresyjne potraktowanie koloru przywodzi zaś na myśl pełne dynamiki płótna belgijskiego malarza Maurice'a Vlamincka.

Pejzaż miejski stanowi jakby kulisowe tło w innej kompozycji Mackiewicza pochodzącej z 1932 roku, a zatytułowanej *Przeprowadzka* (zbiory prywatne – Polska). Niemal wyludnione i opustoszałe kamienice stają się sztafażem dla ukazania sceny exodusu miejscowej biedoty. Trzyosobowa rodzina wyeksmitowana ze swego mieszkania podąża wzdłuż wysokiego muru pustą wybrukowaną ulicą, po której ojciec rodziny ciągnie wózek wypełniony dobytkiem. Z boku asekuje go żona, z tyłu zaś za rodzicami podąża kilkunastoletnia dziewczynka. Melancholijny nastrój obrazu potęguje nie tylko jego kolorystyka z dominującymi akcentami fioleto, błękitu, beżu i szarości, ale również wprowadzenie w tym wyludnionym pejzażu sylwetki rachitycznego drzewa. Warto w tym miejscu przypomnieć, że za obraz ten otrzymał Mackiewicz złoty medal na paryskiej wystawie Art et Technique w 1937 roku.

Od lat 30. XX wieku w twórczości Mackiewicza coraz bardziej dochodzi do głosu motyw materialności świata, zachwyty nad jego konkretem, co staje się widoczne w tworzonym od tego czasu cyklu *Katedry*. We wczesnych pracach artysta postrzegał świątynię w całej złożonej strukturze organizmu miejskiego, myśl tę kontynuuje jeszcze w pracach powstających do lat 70. XX wieku, z czasem zaś ogranicza się jedynie do ukazania niezwyklej materii fasady czy detalu architektonicznego. W ramach tego cyklu powstał m.in. *Widok katedry łódzkiej* z 1933 roku (zbiory Muzeum Miasta Łodzi).

Motywy łódzkie miał również na swoim koncie związany z Łodzią od lat 20. XX wieku Samuel Finkelstein (1890–1942), który początki edukacji artystycznej odebrał w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych (w pracowni Wojciecha Weissa), a następnie kontynuował studia w Wiedniu. W 1927 roku, prezentując wraz z grupą łódzkich malarzy prace w Miejskiej Galerii Sztuki, pokazał m.in. obrazy *Z mego okna – Łódź* oraz *W mojej pracowni*, które spotkały się z życzliwą oceną recenzenta „Kuriera Łódzkiego” Bolesława Dudzińskiego, który podkreślał, iż „Finkelstein jest malarzem o ustalonej już fizjonomii artystycznej i opanowanej technice, rozwiązującym bardzo umiejętnie i interesująco problemy swych zamierzeń [...]”.

Z 1933 roku pochodzi zaś *Motyw z Łodzi* (zbiory Żydowskiego Instytutu Historycznego im. Emanuela Ringelbluma w Warszawie). W obrazie tym ukazał artysta widziany z wysokości perspektywiczny fragment zabudowy miasta z dominującymi bryłami niewielkich domków, nad którymi góruje sylweta kościoła i rząd kominów fabrycznych.

Pejzażyści łódzkich kontrastów

W latach 30. XX wieku powstały również dwie znane akwarele Antoniego Tadeusza Wippla (1882–1969), w których utrwalił on architekturę Łodzi. Edukację artystyczną rozpoczął on w wieku 16 lat w krakowskiej Wyższej Szkole Przemysłu Artystycznego. Ponieważ na tle innych rówieśników ujawnił duży talent i dojrzałość, został wybrany

przez Stanisława Wyspiańskiego do grona uczniów, którzy pomagali mu w pracach nad polichromią w kościele o.o. Franciszkanów.

Odbywając służbę wojskową w armii austro-węgierskiej, Wippel przebywał w latach 1904–1908 w Wiedniu, a po jej zakończeniu podjął tam indywidualne studia malarskie. Po powrocie do Krakowa był angażowany w prace nad polichromiami w kościołach, a w 1909 roku rozpoczął studia w Akademii Sztuk Pięknych (w pracowniach Wojciecha Weissa i Juliana Fałata). Ukończył je w 1914 roku, otrzymując liczne nagrody.

Od 1925 roku był związany z Łodzią. Prowadził tu pracownię przy ul. Zielonej 14/2. Rozpoczął także pracę w charakterze nauczyciela rysunków w łódzkich szkołach średnich. Angażował się w działalność miejscowego środowiska artystycznego, eksponując prace na licznych wystawach, m.in. w Miejskiej Galerii Sztuki (od 1928 roku), uczestniczył w wystawach grupy Start oraz eksponował prace w Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie.

Pierwsza ze wspomnianych akwrel to *Katedra łódzka* (zbiory Muzeum Miasta Łodzi). Ukazuje monumentalną bryłę neogotyckiej budowli, z dominującą wieżą i zaakcentowaną częścią prezbiterium, otoczoną szpalerem starannie przyciętych drzew, co nadaje przedstawieniu swobodnej lekkości. Drugą z prac, pt. *Plac Wolności* (zbiory Muzeum Miasta Łodzi), cechuje typowo wedutowy charakter. Artysta z niebywałą wręcz finezją warsztatową, nie zważając na technologiczne trudności wynikające z zastosowanej techniki, oddał niemal najdrobniejsze detale urbanistycznego układu placu, nie zapominając przy tym o urodzie górującej nad nim architektury w postaci majestatycznych sylwetek ratusza i kościoła.

Do tematyki łódzkiej w swej twórczości pejzażowej na przestrzeni lat powracał Wippel jeszcze kilkakrotnie. Interesowały go zarówno konkretne motywy architektoniczne (np. *Klasztor w Łagiewnikach*, *Pałac Izraela Kalmanowicza Poznańskiego przy ul. Ogrodowej* – zbiory prywatne w Łodzi), jak również typowe studia krajobrazowe (np. *Fragment Parku Poniatowskiego* – zbiory prywatne w Łodzi). Jednak najbardziej malownicze okazało się dla artysty niebo nad fabrycznymi kominami i dachami domów, czemu dał wyraz w niewielkim formacie olejnym obrazie *Pejzaż łódzki*, pochodzącym z ok. 1945 roku (zbiory Muzeum Miasta Łodzi).

Panoramy Łodzi z zarysowanymi sylwetami architektury sakralnej i mieszkaniowej oraz monumentalnymi dymiącymi kominami, malowane o różnych porach dnia i roku, upodobał sobie szczególnie, obok scen marynistycznych i studiów portretowych, Antoni Kierpal (1898–1960). W obrazie *Żniwa* (zbiory prywatne w Łodzi) ukazał na pierwszym planie scenę z życia podłódzkiej wsi, chłopą koszącego zboże i towarzyszącą mu kobietę wiążącą i układającą snopki, by dopełnić ten sielankowy widok wyrazistym akcentem w postaci panoramy przemysłowego miasta, z dymiącymi fabrycznymi kominami, która pod błękitnym niebem zamyka linię horyzontu. Do takiego

ujęcia Łodzi powrócił Kierpal w obrazie *Panorama Łodzi fabrycznej* (zbiory prywatne w Łodzi). Scena o nokturnowym charakterze ukazuje zarysy architektury i fabryczne kominy na dalekiej linii horyzontu. Na pierwszym planie widoczna jest błotnista rozległa polna droga, w której redlinach zatrzymała się woda. Nad całością kompozycji dominuje skrzące się feerią kolorów zachodzącego słońca niebo, odcinające się od zarysu miasta. Nastrój obrazu Kierpala przywodzi na myśl poetycką apostrofę „pieśniarza fabrycznej Łodzi”, Artura Głisczyńskiego, który sławiąc potęgę miasta w wierszu z 1901 roku, pisał:

*Ponad pola matki ziemi
Ponad ciasny szlak
Wzbił się skrzydły potężnemi
Twórczej pracy znak;
I silnemi wznosił zamachy
Nowych czasów cud:
Zgrzytem maszyn wrące gmachy
Wielki dumny gród!*

W rozważaniach nad pejzażem w twórczości łódzkich artystów należy zauważyć, że dominowało tu ujęcie realistyczne, niepozbawione pewnych elementów symbolicznych czy nawet secesyjnej stylizacji, które stopniowo ustępują miejsca większej ekspresji wynikającej ze stosowanych przez artystów – impresjonistycznych i postimpresjonistycznych – środków wyrazu. Piewcy urody fabrycznego miasta starali się jednocześnie pokazać, że trudna „ziemia obiecana” nie zawsze okazywała się „ugorem” lub „surową macochą”.

Łukasz Grzejszczak

– dr, historyk i krytyk sztuki, kurator wystaw, nauczyciel akademicki, muzealnik

Wybrana bibliografia:

1. Głisczyński A., *Z mroku i dymu. Poezje*, Warszawa 1901.
2. Grzejszczak Ł., *Konstanty Mackiewicz. Od futuryzmu do gotyckich katedr [w:] Sztuka w Łodzi (3), Sztuka obok awangardy*. Materiały z sesji naukowej *Sztuka łódzka obok awangardy* zorganizowanej przez Oddział Łódzki Stowarzyszenia Historyków Sztuki w dn. 18–19 listopada 2004 roku, red. Ł. Grzejszczak, M. Kuźmicki, P. Uznański *et al.*, Łódź 2005, s. 109–122.

3. Grzejszczak Ł., *Środowisko artystów łódzkich pochodzenia niemieckiego przed 1918 rokiem* [w:] *Sztuka w Łodzi (4) Geyer, Scheibler i inni...* Materiały seminarium naukowego *Wpływ narodów obszaru języka niemieckiego na rozwój sztuki w Łodzi* zorganizowanego przez Łódzki Oddział Stowarzyszenia Historyków Sztuki w dn. 25 października 2005, Łódź 2007, s. 107–120.
4. Ładnowska J., *Plastyka łódzka w latach 1918–1928* [w:] *Sztuka łódzka*. Materiały sesji naukowej Łódzkiego Oddziału Stowarzyszenia Historyków Sztuki, red. J. Ojrzyński, Warszawa–Łódź 1977.
5. *Łódź. Portret miasta. Malarstwo, grafika, rysunek, fotografia ze zbiorów Muzeum Historii Miasta Łodzi*, [kat. wyst. Muzeum Historii Miasta Łodzi czerwiec–sierpień 2005], oprac. M. Budziarek, M. Filipowska, B. Kamińska, Łódź 2005.
6. *Polskie życie artystyczne w latach 1890–1914*, red. A. Wojciechowski, Wrocław–Kraków 1967.
7. *Polskie życie artystyczne w latach 1915–1939*, red. A. Wojciechowski, Wrocław–Kraków 1974.
8. *Maurycy Trębacz 1861–1941. Wystawa monograficzna. Katalog dzieł istniejących i zaginionych* [kat. wyst. Żydowski Instytut Historyczny, Muzeum Historii Miasta Łodzi] oprac. R. Piątkowska, Warszawa 1993.
9. „Kurier Łódzki” 1927, 1929, 1932.
10. „Tygodnik Ilustrowany” 1911.

O niemieckich artystach w Łodzi

Pędzlem, węglem, ołówkiem, ryłcem

Dzięki wieloletnim już wysiłkom łódzkich historyków sztuki nasza współczesna wiedza o dokonaniach artystów wywodzących się ze środowiska niemieckiego nie jest mała. Postacie najwybitniejszych twórców, jak i ich dzieła stały się przedmiotem głębszych analiz. Nie brakuje też przystępniejszych, popularnonaukowych i publicystycznych form popularyzujących wiedzę o ważnym dla Łodzi wycinku jej historii¹. Mimo to daleko jeszcze do pełnego obrazu kręgu niemieckich artystów w tym mieście urodzonych lub tworzących. Najwybitniejsi twórcy szukali sławy poza Łodzią, która nie mogła im zaoferować tego, co jest przedsiönkiem szerokiego uznania, czyli popytu na ich dzieła. Nie jest więc przypadkiem, że niemieckojęzyczni artyści, podobnie przecież jak polscy i żydowscy, opuszczali Łódź, by po udoskonaleniu warsztatu w akademiach Berlina, Wiednia, Monachium czy Paryża, po zdobyciu doświadczenia w podróżach studyjnych od Krymu po Bretanię i Prowansję, osiąść gdzieś w zachodniej Europie.

Nie można tu zapominać o szczególnej roli, jaką odegrała akademia monachijska. W jej murach kształciła się cała plejada artystów środkowoeuropejskich. Wśród malarzy polskich drugiej połowy XIX i początków XX wieku trudno byłoby wskazać wybitnego twórcę, który na dłużej lub krócej nie zatrzymał się w „bawarskich Atenach”². Tym bardziej zrozumiałe jest, wzmocnione bliskością języka i kultury, dążenie młodych Niemców z rozległych zachodnich rubieży Cesarstwa Rosyjskiego, by właśnie w Monachium rozwijać i pogłębiać dostrzeżone u siebie zdolności.

Dyskusyjna „niemieckość”

W twórczości artystów, którzy w jakiejś mierze związani byli z Łodzią, można doszukać się wątków, które były obecne tylko w „złym mieście” i jego okolicach, ale indywidualne dokonania zaliczane są dzisiaj do dorobku artystycznego Niemców w diasporze. Biograficzne wzmianki o urodzeniu gdzieś w „Russisch-Polen” przydają może szczypty egzotyki określonemu twórcy, ale nie przekładają się na obraz jego polskiej, a tym bardziej łódzkiej ojczyzny. Dyskusyjna pozostaje nadal kwestia, na ile niemieckojęzyczni artyści łodzianie czuli się i byli „Niemcami”, a pytanie to dotyczy zwłaszcza twórców

czynnych w Łodzi w latach między wojnami i powszechnie dziś kojarzonych ze środowiskiem polskim, jak np. Karol Ende, Karol Hiller czy Antoni Wippel. Podobne pytanie o poczucie tożsamości, bliskości kulturowej można postawić, śledząc koleje losu, wybory artystyczne trzech łódzianek należących do tego samego pokolenia: Teodory Trenkler-Skotnickiej, Friedy Biedermann-Frankowskiej, Julii Jonscher-Lipińskiej. Problemy te wymagają dalszych badań i analiz, z większym zapewne niż dotychczas uwzględnieniem informacji, opinii i ocen formułowanych w piśmiennictwie niemieckim.

W 1928 roku łódzki dziennikarz Eduard Jeikner ubolewał, że miasto nie jest otwarte na sztukę wysokich lotów. Od czasu do czasu pokazywane były prace malarzy warszawskich, a z pewnym trudem udałooby się przywołać nazwiska żydowskich malarzy mieszkających w Łodzi. Trudno jednak byłoby znaleźć ich odpowiedników w środowisku niemieckim³. Ten minorowy ton nie w pełni odpowiadał rzeczywistości, choć zgodzić się trzeba, że czynni w Łodzi niemieccy artyści plastycy nie tworzyli środowiska.

Łódzcy graficy użytkowi

Dość długi szereg pracujących w Łodzi artystów pochodzenia niemieckiego otwiera przybyły około 1838 roku warszawski sztycharz Fryderyk Krzysztof Dietrich, pionier akwatinty w Polsce⁴. Mistrzowskie opanowanie technik graficznych pozwoliło mu założyć w Łodzi niewielkie przedsiębiorstwo, w którym drukował płócienne i jedwabne chustki. Zakład nie zapewnił jednak utrzymania właścicielowi, który zmuszony był przyjąć pracę u Ludwika Geyera jako zarządzający terenami zielonymi. Wkrótce po tym Dietrich zmarł podczas epidemii tyfusu. Wraz z wynalezieniem i szybkim upowszechnieniem techniki litograficznej, dającej możliwość powielania rysunku w wielu egzemplarzach, pojawiły się w Łodzi u schyłku lat 50. XIX wieku „zakłady drukarsko-litograficzne” i „artystyczno-litograficzne”. Ich właścicielami byli m.in. Feliks Gotz, Rudolf Luther, Leopold Zoner, Maurycy Dietrich (syn Fryderyka Krzysztofa). Rozwijający się łódzki przemysł potrzebował różnego rodzaju akcydensów: druków firmowych, formularzy rachunków i kwitów, listów przewozowych, ulotek reklamowych, zaproszeń i ogłoszeń. Wykazywano coraz większą dbałość o ich poziom plastyczny, ozdabiano je rozbudowanymi winiętami. Litografa musiał też zatrudniać Johann Petersilge, wydawca pierwszej łódzkiej gazety. Najstarsze powstające w Łodzi dzieła plastyczne (graficzne) miały więc przeznaczenie ściśle praktyczne.

Otto Bauer

Pierwszym znaczniejszym artystą tworzącym dla potrzeb ducha był Otto Bauer (1878–1910). Urodzony w Tomaszowie, średnie wykształcenie zdobył w Łodzi, a studia artystyczne odbył w Norymberdze i Monachium, gdzie jego mistrzem był Franz von Stuck. Uprawiał malarstwo pejzażowe (zdołał uznanie jako italianista) i portretowe, bardzo wiele rysował, ilustrował książki i czasopisma. Teka rysunków pełna była mo-



Okładka książki F. Kunitzera, Menschen, Mühle, Märchen, Berlin-Bonn 1983 r.



Okładka albumu poświęconego F. Kunitzerowi i jego twórczości

tywów z okolic Łodzi. Wystawiał w wielu miastach niemieckich, ale też w Warszawie (w Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych i w Salonie Aleksandra Krywulca) i w Łodzi. Miał też tutaj pracownię, zaangażował się w prace projektowe kurtyny dla Teatru Polskiego. Wiele ze swych prac sygnował „Otton Bauer”, w czym widzano jego sympatię do polskości. Poślubił Amerykankę, Inez Kaster, i w 1907 roku wyjechał z nią do Kalifornii. Rok później zmarł, a urna z prochami spoczęła na łódzkim cmentarzu ewangelickim przy ul. Ogrodowej⁵.

Oskar Meyer-Elbing

Nieco więcej wiadomo o czynnym w Łodzi w latach 1901–1906 Oskarze Edwinie Adalbercie Meyer-Elbingu (1866–1930). Fragmentaryczne informacje o tym urodzonym w Elblągu (wówczas: Elbing) malarzu sprawiają, że zdarza się błędna pisownia jego nazwiska (Mayer), a popularne informatory aukcyjne nie wspominają o jego związkach z Łodzią, przypisując mu miejsce zamieszkania w Rosji. Świetny portrecista i rysownik, odbył u schyłku XIX wieku kilka podróży na Bliski Wschód, stąd w obrazach często pojawiała się tematyka orientalna. Przed rokiem 1890 studiował w monachijskiej Akademii Sztuk Pięknych pod kierunkiem Emila Neidego oraz pracującego tam wybitnego malarza szwedzkiego, Carla Gustava Helqvista. Swoje umiejętności doskonalił też pod okiem Paula Friedricha Meyerheima w Berlinie. Nieznane są powody, dla których artysta zdecydował się zamieszkać w Łodzi. Jego atelier, początkowo przy ul. Orlej 19, później przy ul. Widzewskiej 122 (obecnie ul.

J. Kilińskiego), było jednocześnie otwartą pracownią, w której udzielał lekcji rysunku i malarstwa. W zbiorach prywatnych zachowała się fotografia przedstawiająca to pomieszczenie, z artystą pozuającym wśród swoich licznych obrazów. Jest to prawdopodobnie unikatowe przedstawienie pracowni łódzkiego artysty przed rokiem 1914⁶. Stefan Górski chwalił pracowitość malarza, ale talentem się nie zachwycał, zauważając, że „aż do przesady wykańczał każdy szczegół najmniejszy”⁷. Mimo to obrazy Meyer-Elbinga były chętnie kupowane i jeśli wierzyć prasowej notce, w rękach prywatnych miało znajdować się ponad 100 jego prac⁸. Nie ma jednak dowodów na to, że trafiły do kolekcji gromadzonych przez łódzką burżuazję⁹. Artysta prezentował swoje prace na kilku wystawach organizowanych w Łodzi, m.in. na *Wystawie Okrężnej* (1903) i *Wystawie Wiosennej* (1905). Po wyjeździe z Łodzi w 1906 roku malarz osiadł w Wiesbaden, gdzie jego twórczość znalazła uznanie w otoczeniu landgraфа Hesji. Wiadomo, że w 1911 roku O. Meyer-Elbing portretował księcia Ernsta Ludwiga von Hessena, a rysunki zamieszczała miejscowa prasa¹⁰.

Dzieło Roberta Lauba w kościele św. Mateusza

Znacznie mniej znaną postacią z kręgu łódzkich twórców pozostaje Roman Busse. Urodzony w 1876 roku na Wołyniu, już jako małe dziecko znalazł się wraz z rodzicami w Łodzi. Przed końcem stulecia zajmował się grafiką użytkową, rozwijał swoje umiejętności w Berlinie. W końcu lat 20. XX wieku kierował działem graficznym jednej z tamtejszych drukarni. Busse sięgał też po paletę, malując krajobrazy i martwe natury. Skłaniał się ku ekspresjonizmowi, ale w jego pracach, zwłaszcza pastelach, widać było uczuciową głębię. Jak sam mówił, nawiązując do lat młodości: gdy to wschodnie „coś” pojawia się w trakcie malowania, zawsze je widać¹¹. Dalsze koleje życia R. Bussego i jego prace nie są dziś znane.

Jeszcze bardziej zagadkową postacią pozostaje Heinrich Siebert. Urodzony w 1865 roku w Łodzi w rodzinie katolickiej, w styczniu 1884 roku rozpoczął studia w akademii monachijskiej, wybierając fakultet, w którym na modelach starożytnych rzeźb uczono się rysunku. Wpis w księdze immatrykulacyjnej jest jedynym śladem po tym łódzkim adeptcie sztuk pięknych¹².

Na pierwszą tercję XX wieku przypadła łódzka twórczość Roberta Lauba (1874–1930), malarza dekoratora i twórcy polichromii. Lata 1900–1914 spędził w Rosji (Kijów, Moskwa), gdzie realizował zamówienia na prace malarskie w cerkwiach i kościołach. W 1922 roku powrócił do Łodzi, malował i wystawiał pejzaże olejne. Największą jego pracą był wykonany w latach 1926–1928 i zachowany w całości do dziś wystrój malarski kościoła ewangelicko-augsburskiego św. Mateusza.

Karol Ende

Znaczącą postacią łódzkiego środowiska artystycznego w latach bezpośrednio poprzedzających pierwszą wojnę światową i w okresie międzywojennym był Karol Ende

(1881–1962). Malarski samouk, rozwijał swoje umiejętności poprzez prywatne lekcje u Stanisława Witkiewicza w Zakopanem i zajęcia w krakowskiej akademickiej pracowni Leona Wyczółkowskiego. Malował pejzaże, często okolic Łodzi, a także martwe natury, głównie kompozycje kwiatowe. „Artysta daleki od wszelkich obłudnych, eksperymentatorskich wyskoków, hołduje tej sztuce, jakiej wyrazicielem byli wszyscy nasi mistrzowie. Naturalizm i szczerłość znamionują prace Karola Ende’go” – recenzowała łódzka prasa obrazy pokazane na jednej z licznych wystaw, w których malarz brał udział¹³. W latach międzywojennych był też Ende wziętym konserwatorem obrazów. „Niejedno dzieło sztuki przypadłoby w Łodzi, gdyby nie wprawna dłoń mistrza Ende’go” – komplementowano tę dziedzinę jego aktywności¹⁴. Miał też Ende znaczące zasługi dla upowszechniania sztuki w Łodzi. W kwietniu 1914 roku otworzył przy ul. Ewangelickiej 5 (obecnie ul. Roosevelta) Salon Sztuki, pomyślany jako instytucja wystawienniczo-handlowa. W latach międzywojennych jako jeden z najaktywniejszych członków Związku Zawodowego Łódzkich Artystów Plastyków włączał się w jego prace organizacyjne. Pełne *oeuvre* K. Ende’go nie jest znane. Wiele z licznych jego prac znajduje się w zbiorach muzealnych i kolekcjach prywatnych.

Edward Pippel – popularny pejzażysta

Największy rozgłos spośród związanych z Łodzi artystów niemieckich towarzyszył twórczości Ottona Edwarda Pippla (1878–1960). Choć opuścił na stałe Łódź już w 1909 roku, by osiąść w Planegg pod Monachium, gdzie mieszkał aż do śmierci, z miastem rodzinnym utrzymywał kontakty, do 1914 roku bardzo żywe. O późniejszych jego związkach z Łodzią wiadomo niewiele. Odwiedzający go po pierwszej wojnie światowej Eduard Jeikner przedstawił się jako łodzianin, chcąc odwołać się do sentymentów mi-



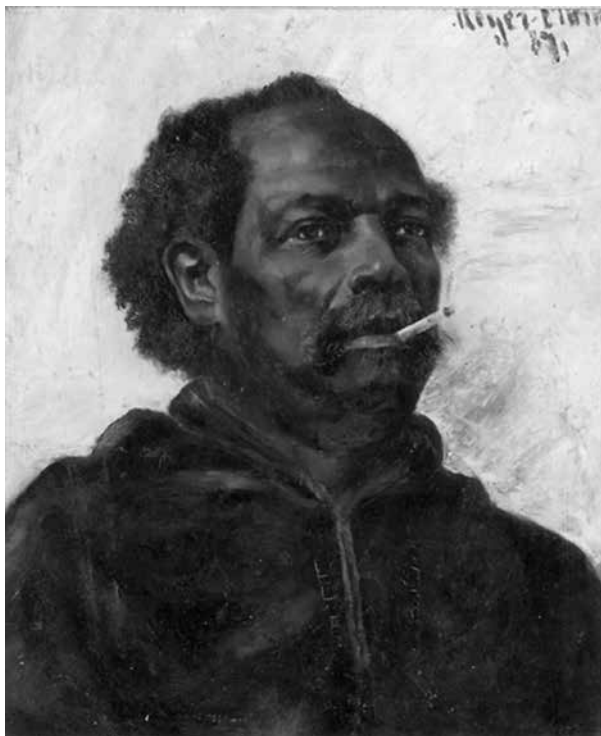
strza. Usłyszał wówczas z jego ust: „Na łodzianach w ogóle mi nie zależy” (*Die Lodzer können mir alle gestohlen bleiben*)¹⁵.

Pippel był świetnym pejzażystą. Z upodobaniem malował sceny rodzajowe, przykładając ogromną wagę do ich kompozycji. Spod jego pędzla wychodziły doskonałe martwe natury, najczęściej z kwiatami, ale nie stronił też od portretu. Świetna technika malarska i wręcz mistrzowskie posługiwanie się impastem sprawiają, że jego obrazy są łatwo rozpoznawalne. Cieszą się też dużym zainteresowaniem kolekcjonerów, czego potwierdzeniem jest ich stała niemal obecność na rynku sztuki. Twórczość Pippla doczekała się licznych omówień¹⁶. Historycy sztuki piszą o nim jako o jednym z „ostatnich asów szkoły monachijskiej”. Zwraca się uwagę na wsparcie stypendialne, którego w okresie kształtowania się talentu udzielił mu spokrewnieni poprzez siostrę matki Biedermannowie. Pozwoliło ono O. Pipplowi podjąć studia w Karlsruhe i Dreźnie, uzupełnione później w Paryżu. Mniej znane są „prapoczątki”, które sam artysta wspominał tak: „W wieku czterech lat malowałem kolorowe obrazki na pudełkach od czekoladek. Kredkami. Łódzki fabrykant Geyer kupował je ode mnie za kilka groszy, tak że mogłem znów kupić kredki. Jemu jako pierwszemu zawdzięczam swój zawód. On wpłynął na moich rodziców, aby pozwolili mi być malarzem”¹⁷. Podjęcie tej decyzji mogło być trudne. Dwaj bracia Ottona, Edward i Alfred, prowadzili w Łodzi renomowane atelier fotograficzne, Otto natomiast zdradzał także nieprzeciętny talent muzyczny. Niemal do śmierci muzykował, a jako altowiolista osiągnął poziom mistrzowski. Przerwy w malowaniu urozmaicał sobie grą na fortepianie stojącym w atelier. Instrument ten bywał też „portretowany” na obrazach.

Prace malarskie Ottona Pippla cieszyły się dużym zainteresowaniem. Już w latach 20. XX wieku jego płótna można było oglądać w słynnym monachijskim Pałacu Szklanym (Glaspalast), monumentalnej hali wystawowej (spłonęła w 1931 roku)¹⁸. W 1932 roku w Wormacji zorganizowano dużą wystawę monograficzną ukazującą twórczość artysty. Jego obrazy mieli też w swych zbiorach łódzcy kolekcjonerzy. Dwa płótna były własnością rodziny Biedermannów, dwa dalsze Władysława Wścieklicy, właściciela drukarni i współzałożyciela czasopisma „Rozwój”. Także dwa obrazy posiadała firma Müller und Seidel, a jeden – Juliusz Jarisch¹⁹.

Friedrich Kunitzer – późny ekspresjonista

Młodszy o pokolenie artystą, którego dokonania zyskały znaczny rozgłos, był Friedrich Kunitzer. Jego związkom z Łodzią kres położyła druga wojna światowa, a twórczość nadal jest w Polsce mało znana. Urodzony w 1907 roku w Przedeczu na południowym krańcu Kujaw, był F. Kunitzer człowiekiem wielu talentów. Malarz, rysownik, grafik, pisarz, a po 1945 roku także organizator życia kulturalnego wśród osiadłych w Hesji Niemców z przedwojennej Polski. Dzieciństwo spędził w Jarosławiu, gdzie ojciec był nauczycielem języka niemieckiego w tamtejszym Korpusie Kadetów. Uchodząc w 1918 roku przed rewolucją bolszewicką, rodzina Kunitzerów zatrzymała się w Łodzi. Tu Frie-



drich ukończył Łódzkie Gimnazjum Niemieckie (Lodzer Deutsches Gymnasium). W 1926 roku rozpoczął studia w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych, gdzie pod kierunkiem Fryderyka Pautscha i Władysława Jarockiego przyswoił sobie manierę polskiego ekspresjonizmu z bliską obu twórcom otwartością na tematykę wiejską. Następnie przez krótki czas był słuchaczem Pruskiej Akademii Sztuki w Berlinie i mieszkańcem „kolonii artystów” Worpswede pod Bremą. Lata 1931–1932 spędził w Paryżu, pogłębiając swoje umiejętności malarskie pod okiem Józefa Pankiewicza. Rok 1932 wypełniła mu służba w wojsku polskim, ale już w 1933 roku wystawiał swoje obrazy, martwe natury i krajobrazy w Poznaniu, Bydgoszczy, Katowicach i Łodzi. Był już wówczas członkiem Związku Polskich Artystów Plastyków w Łodzi. Dwa lata później, korzystając ze stypendium przyznanego przez Volksbund für das Deutschtum im Ausland, wyjechał do Akademii Sztuk Pięknych w Monachium, gdzie w latach 1936–1939 doskonalił się w klasie mistrzowskiej prof. Karla Casparsa. Wraz ze zdolnym pejzażystą Eugenem Nellem, także uczniem Casparsa, prowadził wspólne atelier. W tym czasie ze sztalugą i szkicownikami odwiedzał okolice zamieszkane przez niemieckich chłopów w Polsce środkowej, w dolinie Wisły, na Wołyniu. Część z powstałych wówczas prac została wykorzystana jako materiał ilustracyjny w książkach historycznych i etnograficznych autorstwa Niemców osiadłych i pracujących w II Rzeczypospolitej²⁰. W czasopiśmie

adresowanych do środowiska mniejszości niemieckiej w II RP można znaleźć reprodukcje rysunków F. Kunitzera z towarzyszącymi im krótkimi formami prozatorskimi, rodzajem relacji z podróży i wycieczek autora, które zainspirowały go do prac plastycznych²¹. Część z nich pokazał na wystawie *Deutsche Kunst in Ostrau* (Sztuka niemiecka na terenach wschodnich), otwartej w Łodzi w grudniu 1940 roku. Prowadził już wówczas prywatną szkołę rysunku. W 1942 roku, w mundurze Wehrmachtu, Kunitzer trafił na front wschodni. Powstały wówczas setki rysunków, z których duża część ocalała. Niewielki ich wybór wydany został w 1957 roku w Wainheim nakładem Kuratorium Łódzkiego Gimnazjum Niemieckiego. Ranny pod koniec wojny, Kunitzer znalazł się w niewoli amerykańskiej. Uwolniony w 1945 roku, osiadł ostatecznie w niewielkiej heskiej wsi Kördorf na zachodnich stokach gór Taunus²². Wraz z poślubioną w 1959 roku pochodzącą z Gruzji tancerką, Tamarą Welland, zbudował dom z „pruskiego muru”, podobny do wznoszonych niegdyś przez niemieckich chłopów w Polsce, a obok niego atelier. Z czasem rozbudowane, było miejscem stałej wystawy obrazów i rysunków artysty. Początki wiejskiego gospodarowania nie były łatwe. Anegdotalna stała się zachęta Tamary: „Maluj szybciej, nie mamy pieniędzy!”.

Twórczość Kunitzera znalazła troskliwego mecenasa i popularyzatora w osobie kolekcjonera sztuki, Kuno Kallnbacha. Ponad 150 prac artysty wyeksponował w będącym jego własnością kompleksie hotelowym w Engelsbach nieopodal Friedrichrody (Saksonia), starego uzdrowiska znanego m.in. z pobytu w nim Gustawa Geyera²³. Kallnbach przyczynił się też do wydania bogato ilustrowanej książki, właściwie albumu, podsumowującego twórczość Friedricha Kunitzera²⁴. A była ona bardzo bogata. Obok malarstwa olejnego pozostawił po sobie liczne rysunki oraz kilka ilustrowanych przez siebie książek, z których najbardziej cenił wydaną w 1983 roku *Menschen, Mühlen und Märchen* (Ludzie, młyny i bajki). Jest to rysunkowo-poetycka opowieść o dolinie nad rzeką Lahn, w której spędził blisko 40 ostatnich lat życia. Liczne wystawy prac rysunkowych i malarskich ugruntowały renomę tego artysty wśród generacji sięgającej pamięcią do kraju i krajobrazów dzieciństwa. Szerokie grono czytelników zyskały też jego książki, wśród których zwraca uwagę autobiograficzna *Unterwegs – Am Rande unseres Jahrhunderts. Zwischen Wolga und Rhein* (W drodze – na skraju naszego stulecia. Między Wołgą a Renem)²⁵. Tę szczególną książkę poprzedził wstępem Karl Dedecius, wspominający, że to ojciec artysty wprowadzał go w tajniki języka niemieckiego, gdy przed 1939 roku był uczniem Męskiego Gimnazjum przy ul. Pierackiego (ob. Roosevelta). Zmarłego w 1998 roku Friedricha Kunitzera żegnano jako „wybitnego przedstawiciela zaginionego już niemal ekspresjonistycznego realizmu”²⁶.

Wśród niemieckich malarzy, grafików, rysowników, którzy w ciągu blisko 100 lat przewinęli się przez Łódź, przeważali twórcy *minorum gentium*, często dziś zapomniani²⁷. Gwiazdy kilku wybitnych zabłyśły daleko stąd. Ale warto pamiętać i o tych, którzy amatorsko sięgali po pędzel czy ołówek, osiągając całkiem niezłe rezultaty. Należał do nich Eugen Oskar Kossmann, związany do 1939 roku z Łodzią

geograf i regionalista. W swojej spuściźnie pozostawił nie tylko opracowania dotyczące przeszłości Niemców w Polsce środkowej, ale także liczne akwarele, pastele i rysunki. Daleki był od traktowania ich jako „dzieł sztuki”, widząc w nich jedynie „proste optyczne odtworzenie” zdarzeń i postaci²⁸.

Krzysztof Paweł Woźniak
– dr hab., historyk, etnograf Instytut Historii UŁ

Bibliografia:

1. Bauer K., *Friedrich Kunitzer ein Denkmal gesetzt. Gemäldesammlung aus Kördorf jetzt in Thüringen*, „Jahrbuch Weichsel-Warthe” Jg 41, 1995.
2. Buhler H.P., *Polska Szkoła Monachijska. Józef Brandt, Alfred Wierusz-Kowalski i inni*, Warszawa 1998.
3. Geyer H.A., *Z mojego życia. Wspomnienia z lat 1855–1914 / Aus meinem Leben. Erinnerungen aus den Jahren 1855–1914*, pod red. K.P. Woźniaka, z komentarzem językoznawczym J. Rieckiego, Łódź 2002.
4. Grzejszczak Ł., *Landszaft z fabrycznym kominem w tle. Środowisko artystów łódzkich pochodzenia niemieckiego przed 1918 rokiem*, „Kronika Miasta Łodzi” 2005, nr 3.
5. Grzejszczak Ł., *Środowisko artystów łódzkich pochodzenia niemieckiego przed 1918 rokiem* [w:] *Sztuka w Łodzi* (4). Geyer, Scheibler i inni..., pod red. M. Wróblewskiej-Markiewicz [i in.], Łódź 2007.
6. Jaroszyński W., *Władysława Czachórskiego żywot i sprawy*, Lublin 2004.
7. Jeikner E., *Otto Pippel und die Lodzer deutsche Malerei*, „Deutsche Blätter in Polen” Jg 5, 1928, H. 2.
8. Kacprzak D., *Kolekcje ziemi obiecanej. Zbiory artystyczne łódzkiej burżuazji wielkoprzemysłowej w latach 1880–1939*, Warszawa 2015.
9. Kacprzak D., *Łodzianin z urodzenia, Bawarczyk z wyboru – Otto Pippel. Obrazy ze zbiorów Muzeum sztuki w Łodzi* [w:] *Sztuka w Łodzi* (4). Geyer, Scheibler i inni..., pod red. M. Wróblewskiej-Markiewicz [i in.], Łódź 2007.
10. Klatt R., Lück K., *Singendes Volk. Volkslieder aus Kongreßpolen und Wolhynien*. Musikalische Bearbeitung von R. Nitz und mit Zeichnungen von F. Kunitzer, Posen 1935.
11. Kossmann O., *Malereien und Porträtzeichnungen*. Bildanhang zu *Es begann in Polen. Erinnerungen eines Diplomaten und Ostforschers*, Marburg 1994.
12. Kunitzer F., *Ein Spaziergang im Karwenbruch*, „Deutsche Monatshefte in Polen” Jg 6, 1939/1940.
13. Kunitzer F., *Meine Erlebnisse mit deutschen Kolonisten*, „Deutsche Monatshefte in Polen” Jg 6, 1939/1940.
14. Küster B., *Friedrich Kunitzer. Der Maler und sein Werk*, Worpsswede 1996.

15. Lee F., *Der Maler Eugen Köppler*, „Deutsche Monatshefte in Polen” Jg 6, (1939/1940).
16. Lück K., *Die deutsche Siedlungen im Cholmer und Lubliner Lande*, Plauen 1933.
17. Ładnowska J., *Artyści niemieccy [w:] Niemcy łódzcy / Die Lodzer Deutschen*, Łódź 2005.
18. *Sagen der Deutschen in Wolhynien und Polesien*, hrsg. von A. Karasek-Langer, E. Strzygowska mit Zeichnungen von F. Kunitzer, Posen 1938.
19. Meyer-Elbing O., *Die Weltkurstadt Wiesbaden*, „Illustrierte Westdeutsche Wochenschau”, 1910 nr 9.
20. Widacka H., *Dietrichowie – rytownicy warszawscy*, Warszawa 1989.
21. Zimmermann R., *Ein Malers Weg in die Vergangenheit. Zur Kunst Friedrich Kunitzers*, „Jahrbuch Weichsel-Warthe” Jg 43, 1997.
22. „Łódź w ilustracji” 1933, nr 49; 1935 nr 5.
23. http://www.lostart.de/Webs/DE/Datenbank/EinzelobjektSucheSimpel.html?cms_param=E OBJ_ID%3D165598%26SUCHE_ID%3D24535440%26_page%3D0%26_sort%3D%26_anchor%3Did4406
24. <http://kulturportal-west-ost.eu/biographien/pippel-otto-2>
25. http://matrikel.adbk.de/matrikel/mb_1841-1884/jahr_1884/matrikel_05004

Przypisy:

1. J. Ładnowska, *Artyści niemieccy [w:] Niemcy łódzcy / Die Lodzer Deutschen*, Łódź 2005; s. 69–74; Ł. Grzejszczak, *Landschaft z fabrycznym kominem w tle. Środowisko artystów łódzkich pochodzenia niemieckiego przed 1918 rokiem*, „Kronika Miasta Łodzi” 2005 nr 3, s. 73–78; *idem*, *Środowisko artystów łódzkich pochodzenia niemieckiego przed 1918 rokiem [w:] Sztuka w Łodzi (4). Geyer, Scheibler i inni...*, pod red. M. Wróblewskiej-Markiewicz [i in.], Łódź 2007, s. 107–120; D. Kacprzak, *Łodzianin z urodzenia, Bawarczyk z wyboru – Otto Pippel. Obrazy ze zbiorów Muzeum Sztuki w Łodzi [w:] Sztuka w Łodzi (4)...*, s. 123–140.
2. H. P. Buhler, *Polska Szkoła Monachijska. Józef Brandt, Alfred Wierusz-Kowalski i inni*, Warszawa 1998.
3. E. Jeikner, *Otto Pippel und die Lodzer deutsche Malerei*, „Deutsche Blätter in Polen” Jg 5, 1928, H. 2, s. 49.
4. H. Widacka, *Dietrichowie – rytownicy warszawscy*, Warszawa 1989.
5. E. Jeikner, *op. cit.*, s. 49.
6. Reprodukcję zamieścił Ł. Grzejszczak, *Środowisko artystów łódzkich...*, s. 112.
7. Ł. Grzejszczak, *Środowisko artystów łódzkich...*, s. 115.
8. „Neue Lodzer Zeitung. Illustrierte Sonntags-Beilage” 1905 nr 22, s. 165–166.
9. D. Kacprzak, *Kolekcje ziemi obiecanej. Zbiory artystyczne łódzkiej burżuazji wielkoprzemysłowej w latach 1880–1939*, Warszawa 2015.
10. O. Meyer-Elbing, *Die Weltkurstadt Wiesbaden*, „Illustrierte Westdeutsche Wochenschau” 1910 nr 9, s. 268–272; (http://www.lostart.de/Webs/DE/Datenbank/EinzelobjektSucheSimpel.html?cms_param=E OBJ_ID%3D165598%26SUCHE_ID%3D24535440%26_page%3D0%26_sort%3D%26_anchor%3Did4406)
11. E. Jeikner, *op. cit.*, s. 53.

12. http://matrikel.adbk.de/matrikel/mb_1841-1884/jahr_1884/matrikel_05004.
13. „Łódź w ilustracji” 1933 nr 49, s. 7.
14. „Łódź w ilustracji” 1935 nr 5, s. 6.
15. E. Jeikner, *op. cit.*, s. 55.
16. D. Kacprzak, *Łodzianin z urodzenia...*; E. Jeikner, *op. cit.*, s. 53–63.
17. <http://kulturportal-west-ost.eu/biographien/pippel-otto-2>.
18. W. Jaroszyński, *Władysława Czachórskiego żywot i sprawy*, Lublin 2004, s. 16; E. Jeikner, *op. cit.*, s. 53.
19. D. Kacprzak, *Kolekcja ziemi obiecanej...*, s. 415, 476, 489, 520.
20. K. Lück, *Die deutschen Siedlungen im Cholmer und Lubliner Lande*, Plauen 1933; R. Klatt, K. Lück, *Singendes Volk. Volkslieder aus Kongreßpolen und Wolhynien*. Musikalische Bearbeitung von R. Nitz und mit Zeichnungen von F. Kunitzer, Posen 1935; *Sagen der Deutschen in Wolhynien und Polesien*, hrsg. von A. Karasek-Langer, E. Strzygowska mit Zeichnungen von F. Kunitzer, Posen 1938.
21. F. Kunitzer, *Meine Erlebnisse mit deutschen Kolonisten*, „Deutsche Monatshefte in Polen” Jg 6, 1939/1940, s. 28–30 (z reprodukcją rysunku: *Niemiecka chłopka z Radogoszcza*); *idem, Ein Spaziergang im Karwenbruch* [Karwieńskie Błoto], *ibid.*, s. 420–422.
22. W latach 50. XX w. F. Kunitzer z dużym zaangażowaniem włączył się w prace organizacyjne środowisk przesiedleńczych w Niemczech. Był m.in. członkiem Landsmannschaft Weichsel-Warthe (Ziomkostwo Wisła-Warta), zaprojektował winietę tytułową kwartalnika „Der Kulturwart” („Der Kulturwart” 1952 nr 13, s. 2).
23. K. Bauer, *Friedrich Kunitzer ein Denkmal gesetzt. Gemäldesammlung aus Kördorf jetzt in Thüringen*, „Jahrbuch Weichsel-Warthe” Jg 41, 1995, s. 71–75; H. A. Geyer, *Z meines Lebens. Erinnerungen aus den Jahren 1855–1914 / Aus meinem Leben. Erinnerungen aus den Jahren 1855–1914*, pod red. K.P. Woźniaka, z komentarzem językoznawczym J. Rieckego, Łódź 2002, s. 30–31.
24. B. Küster, *Friedrich Kunitzer. Der Maler und sein Werk*, Worpswede 1996.
25. F. Kunitzer, *Unterwegs – Am Rande unseres Jahrhundert. Zwischen Wolga und Rhein*, Berlin–Bonn 1987.
26. R. Zimmermann, *Ein Malers Weg in die Vergangenheit. Zur Kunst Friedrich Kunitzers*, „Jahrbuch Weichsel–Warthe” Jg 43, 1997, s. 154–159.
27. F. Lee, *Der Maler Eugen Köppler*, „Deutsche Monatshefte in Polen” Jg 6 (1939/1940), s. 271, 279, 283–285.
28. O. Kossmann, *Malereien und Porträtzeichnungen. Bildanhang zu Es begann in Polen. Erinnerungen eines Diplomaten und Ostforschers*, Marburg 1994.

Fot. z archiwum autora

Hiller, Strzemiński, Nowosielski

Widzieli urodę miasta

„Miasto kominów i błota, pałaców i małych, drewnianych domków, nędzy i milionów: turkotu warsztatu i głuchej ciszy, kiedy zamilkną motory, miasto czarnej, ciężkiej pracy, pod którą wre czerwony gniew, miasto głodu i przesyty, nudy i monotonii, wiecznie tych samych ludzi i jednakowych spraw, ziemia obiecana dla stu, a złe miasto dla pięciuset tysięcy, o, »citta dolente«, jakże się to stało, że cię tak wielką i serdeczną miłością pokochałem?”¹ – tak o Łodzi pisał Julian Tuwim, doskonale w swych słowach oddając ambiwalencję uczuć wobec miasta swojej młodości. Jednak nie tylko on był jej uważnym obserwatorem, piewcą nieoczywistej urody, jak i znawcą wad i ciemnego oblicza. Łódź międzywojnia oraz lat późniejszych przyciągała swoją dynamiką przemysłu, jednocześnie często będąc na marginesie istotnych ośrodków gospodarczych, politycznych czy też kulturalnych. Pomimo tego swoje miejsce odnajdywało tu wielu twórców, którzy widzieli w mieście prawdziwy potencjał. Ich stosunek do rozwijającej się metropolii, wyrażony nie tylko w osobistych listach czy oficjalnych deklaracjach, ale również w praktyce plastycznej, można prześledzić na przykładzie twórczości trzech uznanych malarzy pierwszej połowy XX wieku.

Łódź Karola Hillera

Jednym z pierwszych artystów sztuki nowoczesnej, który nie tylko potrafił docenić specyficzną urodę miasta, ale również był aktywnym animatorem jego życia kulturalnego, był Karol Hiller. Urodzony w Łodzi w tradycyjnej rodzinie tkacza, spędził tu kilkanaście lat swojego młodzieńczego życia, po czym wyjechał za granicę, aby rozpocząć kształcenie w zawodzie chemika w Wyższej Szkole Technicznej w Darmstadt. Studia kontynuował na warszawskim Instytucie Politechnicznym – tam zastał go wybuch pierwszej wojny światowej i przymusowa ewakuacja uczelni do Moskwy, a w 1916 roku dostał powołanie do rosyjskiej armii. Służył jako kartograf w oddziale saperów w Kijowie, gdzie rok później mógł podjąć ostatecznie studia artystyczne na tamtejszej Akademii Sztuk Pięknych pod okiem uznanego malarza bizantynisty – Michaiła Bojczuka. Bogatszy o trudne doświadczenia życiowe, ale także plany artystyczne, w 1921 roku powrócił do Łodzi i tu już pozostał na stałe.



Łódź z lat 20. to miasto wyjęte wprost z poezji wspomnianego we wstępie Juliana Tuwima. Zdominowane przez sylwetki kominów i ceglane mury fabryk, z zaniedbanymi podwórkami czynszowych kamienic, ulicami wypełnionymi masą spieszących się ludzi, fascynowało jednak Hillera i niejednokrotnie stawało się tematem jego prac. Doceniał zwłaszcza „wrodzony” kubizm łódzkiej architektury, której surowy, industrialny charakter doskonale pasował również do wyobrażeń tętniącej pracą, życiem i nieustannym ruchem metropolii marzeń włoskich futurystów². Spojrzenie artysty na miasto najlepiej obrazuje linoryt zatytułowany *Łódź fabryczna (Fabryka)* z 1922 roku, który otwiera całą serię graficznych ujęć miejskich pejzaży. Na pierwszym planie widzimy jedynie płaskie dachy niewielkich baraków lub magazynów, które prowadzą wzrok ku centrum kompozycji – fabryce rozciągającej się wzdłuż całej linii horyzontu. Niczym antyczne pylony prowadzą do niej dwa wysokie, prostopadłościennne budynki, których jedyną dekoracją jest powtarzający się rytm ciemnych okien. Dalej widać wąskie kominy, które swą czarną sylwetką ostro odcinają się od jasnego tła. Syntetycznie zaznaczone kłęby wydobywającego się z nich dymu podkreślają graficzność i geometryczną dekoracyjność linorytu.

W podobnym duchu utrzymana jest litografia z 1925 roku zatytułowana *Podwórko*. Tu również zaprezentowany został typowy łódzki krajobraz, w którym dominują kaskady dachów budynków mieszkalnych i fabrycznych. Ich ciemne połacie

kontrastują z bielą bocznych ścian kamienic i pustką podwórka zajmującego centralne miejsce grafiki. Od dołu ogranicza je wąski pas sztachetowego ogrodzenia z bramą, który niczym bordiura w stylu art deco domyka całą kompozycję. Pozostałe litografie z tego okresu również operują oszczędnymi środkami wyrazu – puryzm, podkreślenie układów geometrycznych oraz skrótły formalne przywodzą na myśl prostotę, ale i zarazem siłę oddziaływania dobrze zaprojektowanego plakatu czy ekslibrisu (które zresztą również znajdowały się w obszarze twórczych działań Hillera).

„Ogromne, nagie, kanciaste brandmury. Schematyczne sześciany brunatne domów. Wysmukła, surowa gotyka czerwonych kominów fabrycznych – wież pracy ludzkiej. Zwężony arabeskowo dym gęsty. Ogniste kwadraty okien w ciemnych blokach fabryk, drżących rytmicznie po nocy...” – tak o uwiecznianej w swych pracach Łodzi pisał autentycznie zafascynowany „miastem pracy wytężonej” Hiller³. Tym samym, jak wskazuje Kazimierz Piotrowski, twórczość Hillera można by rozumieć jako pomost pomiędzy sztuką proletariacką, której zadaniem miało być pobudzenie patriotyzmu lokalnego oraz kształtowanie wrażliwości estetycznej mas, a nieco odizolowaną sztuką awangardową⁴. Spiowem, które umożliwiała połączenie tych dwóch wątków, miała być właśnie Łódź. Jej potencjał, „zewewnętrzne piękno” i „dusza zbiorowa miasta”, były przez artystę odkrywane poprzez liczne wędrówki po jej zakątkach, które odbywał wraz ze swoim przyjacielem, poetą i dramaturgiem Witoldem Wandurskim. Owocem owych eksploracji był cykl artykułów zatytułowany *Sztuki plastyczne w Łodzi*, który publikował dziennik „Głos Polski”. Dla autorów tytułowa sztuka to przede wszystkim koloryt ulic, na który składała się twórczość lokalnych przedstawicieli malarstwa sztylowego, wnętrza miejsc ważnych dla mieszkańców – kościołów, kawiarni, prywatnych mieszkań (których autorem dekoracji bywał niekiedy sam Hiller) oraz oczywiście przemysłowy pejzaż.

Postulaty i program rozwinięty w pięciu artykułach został zrealizowany w zbiorze zatytułowanym *Sadze i złoto* (wydanym w 1926 roku), na który składało się 17 wierszy Wandurskiego oraz część litografii Hillera z lat 1922–1924. Publikacja miała być odpowiedzią na pytanie „Czy Łódź [...] nie posiada w swej pozornej, tak okrzyczanej brzydocie odrębnych cech prawdziwego Piękną, przeoczonego przez artystów szkoły”⁵. Unaocznieniem współegzystencji tytułowej pary może być obraz z 1929 roku zatytułowany *Miasto fabryczne*. Pusty, zastygły krajobraz (przypominający w nastroju wymarłe sceny z płócien Giorgio de Chirico) zbudowany został przez nagromadzenie kubicznych, niemal całkowicie pozbawionych znaków szczególnych budynków. W tej wyjątkowej pracy (jednej z nielicznych zachowanych prac olejnych Hillera) to jednak nie fabryki są głównym tematem, a kościół. Pomimo tego, że ilustracja pozbawiona jest obecności człowieka, to wyraźnie przebija się w niej czynnik ludzki wyrażony właśnie poprzez bryłę świątyni – symbolu tradycyjnej kultury ducha.

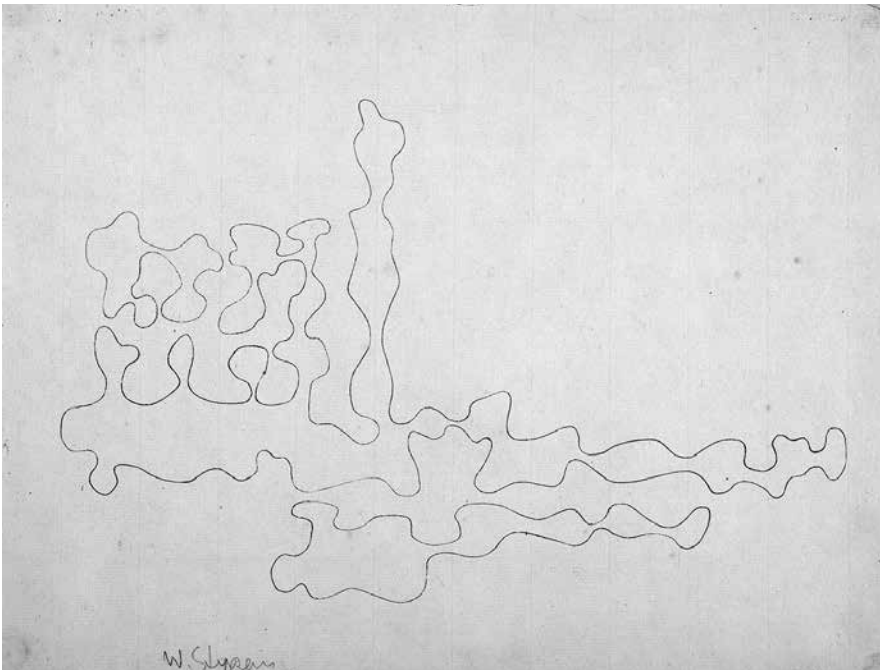
Istotne jest tutaj podkreślenie, że wspomniane „sadze” (synonim przemysłu, fabryk i ich symbolu – dymiących kominów) nie są opozycją do „złota”, czyli szeroko rozumianego charakteru miasta, jego atmosfery, a przede wszystkim

kolorytu tworzonego przez mieszkańców. Te dwa czynniki według Hillera wzajemnie się dopełniały, budując niepowtarzalne oblicze Łodzi, ujęte w niezwykle malarskiej pracy – obrazie z 1929 roku zatytułowanym *Fabryka*. Przedstawienie to wyróżnia się ze względu na odejście od dotychczasowego schematu pokazywania miasta na rzecz nieuchwytnych, zamglonych konturów i oddania przewodniej roli grze światła i kolorów. Miętko rozcierana farba, ginące wśród obłoków pary i dymu kształty zapowiadają już nowy nurt w twórczości Hillera – metaforyczny i biologiczny w swym charakterze, który najpełniej rozwinął się w stworzonej przez niego autorskiej technice heliograficznej.

Łódź według Strzezińskiego

Szczególny charakter i znaczący potencjał miasta został doceniony również przez innego artystę, który również jest jednoznacznie utożsamiany z łódzkim środowiskiem artystycznym – Władysława Strzezińskiego. Inaczej niż dla Hillera, Łódź nie była dla Strzezińskiego rodzinnym miastem, a jednak przyciągnęła go swoim otwarciem na postępowość i nowoczesność. „Nie jest przypadkiem, że tych dwoje artystów, pionierów nowej sztuki, głoszących przewrót w pojęciach – wspominał Katarzynę Kobro i jej męża Stefan Wagner – znalazło się w najbardziej rewolucyjnym mieście”⁶.

Łódź dla artystycznego duetu była aż do drugiej wojny światowej miejscem sprzyjającym działalności awangardowej – tu jako członkowie grup „a.r.” utworzyli Międzynarodową Kolekcję Sztuki Nowoczesnej, publikowali teksty teore-



tyczne i stąd kontaktowali się z przedstawicielami sztuki nowoczesnej z całej Europy. Tutaj została również doceniona twórczość Strzemińskiego poprzez uhonorowanie go w 1932 roku Nagrodą Artystyczną Miasta Łodzi. O tym, że wybrane przez artystów miejsce nie było im obojętne, mogą świadczyć po latach także słowa ich córki, Niki Strzemińskiej, która wspominała: „mimo iż było to brzydkie i zadymione miasto, pełne cuchnących rynsztoków w robotniczych dzielnicach, lubili je od dawna. Ojciec wierzył, że uda mu się stworzyć, wspólnie z żoną, prężny ośrodek artystyczny, a nawet marzyło mu się założenie szkoły plastycznej, która byłaby bardziej nowoczesna od słynnego niemieckiego Bauhausu”⁷.

Miasto staje się tematem cyklu pejzaży, które Władysław Strzemiński zaczął malować już w pierwszym roku swojego pobytu w Łodzi i rozwijał przez kilka następujących lat. Zwłaszcza te najwcześniejsze ilustracje są ciekawym ewenementem w jego twórczości, mieszczą się bowiem w kategorii prac „wypoczynkowych”, tworzonych z osobistej potrzeby estetycznej. Prezentują przeciwległy biegun dla powstających w tym samym czasie kompozycji unistycznych, które były efektem formalnych poszukiwań czystego obrazu, absolutnej unii kolorów i form z płaszczyzną i jej granicą. W *Pejzażu łódzkim* z 1931 roku przede wszystkim widzimy miękką, plastyczną linię konturu – nieco chybotliwą, a jednocześnie niezwykle precyzyjnie budującą rysunek typowej łódzkiej zabudowy wysokich kamienic, lekko spadzistych dachów i kominów. Nakładające się na siebie kolejne plany przewrotnie łączone są poprzez rozlewające się plamy barwne, wymykające się spod falistego obrysu. Niezwiązane z konkretnym obiektem kolory rozplývają się, tworząc wrażenie migotliwych refleksów światła.

Podobnego zabiegu rozłączości falującego konturu i plam koloru Strzemiński użył w kolejnym, o rok późniejszym *Pejzażu łódzkim*. Tu mamy jednak do czynienia z bardziej umownym kształtem sylwetek budynków, który balansuje na granicy abstrakcji. Przypomina to o doświadczeniu artysty zdobytym podczas unistycznych eksperymentów malarskich, o których pisał Julian Przyboś: „Doszedłszy do tej ostateczności, Strzemiński mógł powrócić wzbogacony osiągniętą dyscypliną, dyscypliną jakiej dotychczas nie praktykowano – do studiów z natury. Cykl pejzaży, który powstał po okresie unistycznym, łączy tak zbiorcze, skupiające, syntetyczne widzenie, że obrazy te uderzają zaskakującą prostotą”⁸.

Do minimalizacji użytych środków formalnych dochodzi w kolejnych dziełach, m.in. w pracy przedstawiającej okolice zamieszkiwane przez artystę – *Domy Polesia (Osiedle Montwiłła-Mireckiego I* z 1933 roku), w której istotne staje się przede wszystkim wzajemne oddziaływanie barw, łączenie falistych linii konturu poprzez przenoszenie wzroku z jednego na drugi i tworzenie tym samym linii o rytmie wspólnym dla całości⁹. Owa specyficzna formuła rysunkowa, rozwinięta w latach 40. w postaci *Powidoków*, zaczęła nabierać cech samodzielnego gestu plastycznego po raz pierwszy w tece litografii zatytułowanej *Łódź bez funkcjonalizmu*. Pochodzący z niej *Pejzaż łódzki I* (1936) jedynie poprzez delikatną sugestię wertykalnych kształtów nawiązuje do cha-



rakterystycznych dla krajobrazu Łodzi sylwetek fabryk, kominów czy szerokich hal produkcyjnych. Pomimo różnorodnych ujęć tematu cały cykl jest stylistycznie jednorodny ze względu na użytą technikę, która polegała na korzystaniu z przygotowanych na kalce technicznej „matryc” (swoistych wzorników form)¹⁰. W zamierzeniu Strzeмиńskiego litografie miały prezentować ówczesną Łódź, której przestarzała architektura ciągle osadzona była w XIX wieku. Przeciwwagą urbanistycznej „choroby”, której wyrazem miała być kamienica czynszowa oraz podwórko-studnia, miała być koncepcja „Łodzi sfunkcjonalizowanej”, rozpisana przez artystę w 1938 roku.

Władysław Strzeмиński jako twórca zafascynowany nowoczesnością, postępem, będący jednocześnie społecznikiem rozumiejącym konieczność poprawy warunków życia społeczeństwa, wierzył, że Łódź może stać się modelem nowoczesnego miasta. Dzięki dokładnie przemyślanej, funkcjonalistycznej zabudowie – uwzględniającej

odmienny charakter poszczególnych części miasta, potrzebę wygodnego transportu pomiędzy nimi czy naturalne warunki geograficzne i atmosferyczne (np. dominujące wiatry zachodnie) – Łódź miałyby szanse na „uzdrowienie”. Nowe miasto mogłoby się stać naocznym przykładem unistycznej urbanistyki, która powinna wprowadzić „jednolitą kompozycję miasta jako całości, otwartą grę przestrzeni i jej podziałów, rytm proporcji odpowiadający funkcjonalnemu ukształtowaniu miasta”¹¹.

Lata powojenne przyniosły Strzemińskiemu nadzieję, że nadeszła szansa na realizację jego śmiałych planów urbanistycznych – skrupulatnie rozrysowywanych w postaci map czy też schematycznych ujęć nowoczesnego krajobrazu. Administracyjne narzucenie doktryny realizmu socjalistycznego w 1949 roku przekreśliło jednak nie tylko ambitne założenia artysty, ale również jego dalszą karierę zawodową i artystyczną.

Nowosielski – uroda brzydkiej Łodzi

Paradoksalnie w tym samym czasie, kiedy Władysław Strzemiński pod zarzutem nie-respektowania ideologii socrealizmu zostaje zwolniony z pracy w Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Pięknych, w Łodzi szuka miejsca na przeczekać trudnych lat nowej polityki kulturalnej Jerzy Nowosielski. Choć miasto to stało się jedynie przystankiem w jego karierze artystycznej, to niejednokrotnie podkreślał, jak ważny pod względem twórczym był to dla niego okres spędzonych tu 12 lat.

Łódź z początku lat 50. urosła do rangi kulturalnego centrum, a Teatr Lalek Arlekin, gdzie Nowosielski wraz z żoną zaczął pracę, był swego rodzaju azylem dla wielu artystów, którym trudno odnaleźć się w nowej socrealistycznej rzeczywistości. Pomimo tego początki w nowym mieście były trudne: „W Łodzi – wspominał Nowosielski – byłem właściwie wyrzucony z życia artystycznego, jako formalista, artysta nikomu nie potrzebny, w dodatku młody, więc pozbawiony prestiżu. Na początku byłem właściwie na bruku, więc to też był jakiś monaster, pustynia, jakieś odosobnienie”¹².

W związku z pracą podejmowaną w dziedzinach pokrewnych malarstwu (m.in. projektowanie scenografii i kostiumów dla teatru lalkowego), swojej głównej pasji oddawał się wyłącznie z osobistej potrzeby, „dla siebie”, malując sportowe sceny i pejzaże miasta¹³. Jednym z nich jest nostalgiczny krajobraz Łodzi z 1954 roku, przedstawiający ulicę i znajdujące się po obu jej stronach niskie zabudowania mieszkalne i fabryczne. W samym centrum – w miejscu zbiegu linii torowiska, krawężników i sieci trakcyjnej – pojawia się drobna sylwetka tramwaju jadącego wprost na widza. Pomimo tak skonstruowanej narracji kompozycja obrazu jest całkowicie statyczna, wręcz melancholijna – co podkreśla użyta przez Nowosielskiego gama barw, utrzymana w odcieniach zgaszonych błękitów, brązów i szarości. Ponadto sprowadzenie niemal wszystkich elementów pracy do płaskich, geometrycznych plam oraz symetryczność wielu z nich względem osi ulicy sprawia, że oglądany pejzaż staje się nierzeczywisty, jakby odrealniony.

Krytycy dość przychylnie odnosili się do podobnych mu krajobrazów, pisząc, że ich „łódzkość jest widoczna na kilometr”¹⁴. Zostały one również docenione przez komisję Ogólnopolskich Wystaw Plastycznych, dzięki czemu oddaliło się od Nowosielskiego widmo zakazu uprawiania działalności artystycznej. Z mniejszą aprobatą spotykały się jego obrazy w kontakcie z szeroką publicznością. Po zorganizowanej w 1956 roku *Wystawie Ośmiu* w łódzkim Ośrodku Propagandy Sztuki jego malarstwo – jak również prace Stanisława Fijałkowskiego, Lecha Kunki i innych młodych wówczas artystów – ktoś w księdze pamiątkowej nazwie „chuligaństwem w sztuce”.

Jednak pejzaże z lat 50. są interesującymi pracami nie tylko ze względu na uwieczniony w nich wątek łódzki, ale również dlatego, że są przykładami konstituowania się charakterystycznych dla późniejszej twórczości Nowosielskiego środków malarskiej wypowiedzi. W obrazie z 1959 roku, zbudowanym na podobnym schemacie symetrycznego ujęcia ulicy z tramwajami, widać już znacznie bardziej zagęszczoną zabudowę, szczerlnie wypełniającą przestrzeń obrazu. Jednocześnie, pomimo wykorzystania w kompozycji linii chodnika i torowiska do zbudowania perspektywy linearnej, praktycznie nie odczuwa się już złudzenia głębi. Wrażenie to potęguje nagromadzenie płaskich plam barwnych zawartych w fasadach kamienic, gęsto przeprutych ciemnymi sylwetkami okien. Ich nierówny rytm, urozmaicony kolorowymi sztyldami strefy parteru i pojawiającymi się gdzieś syntetycznymi sylwetkami ludzi, nadaje całości dekoracyjny charakter. To prowadzi zaś do skojarzeń z późniejszym, „ikonowym” malarstwem Nowosielskiego, w którym dominuje już uproszczenie rysunku, redukcja, fragmentaryczność i sprowadzenie plam barwnych do funkcji ornamentu.

Nie tylko jednak język malarski Nowosielskiego został wypracowany podczas pobytu malarza w Łodzi, ale również – jak wskazuje krytyk sztuki Krystyna Czerni – typowa dla tego artysty ikonografia, repertuar jego ulubionych tematów: „Źródła motywu były często prozaiczne, miały konkretny adres. Pejzaż fabrycznego miasta: las kominów, ślepe ściany z wybitymi chaotycznie otworami, monotony rytm okien, tramwaje jeżdżące prawie bez zakrętów”¹⁵. Ciekawym obrazem, będącym przykładem wspomnianych poszukiwań formalnych, ale również zabawy z kompozycją i konstrukcją, jest *Pożar*. Ta ograniczona do trzech kolorów – białego, czarnego i czerwonego – ilustracja składa się z kilku mozaikowo ułożonych ujęć przedstawiających palące się kamienice i fabryki. Mimo grozy podjętego tematu praca wydaje się lekkim, wręcz zabawnym szkicem. Naiwna kreska budująca kształty domów wygląda, jakby wyszła spod ręki dziecka, a wydobywające się z czeluści okien płomienie przywodzą na myśl raczej powiewające na wietrze flagi niż niszczycielski ogień.

Lata spędzone w Łodzi były zatem dla Nowosielskiego istotnym etapem w rozwoju twórczości przez wzgląd na stosunkowo dużą swobodę twórczą jak i możliwość przebywania w ambitnym środowisku artystycznym skupionym wokół łódzkiej Wyższej Szkoły Sztuk Plastycznych. „Z pewnym żalem rozstawałem się z Łodzią – pisał po latach malarz – bo przez te 12 lat bardzo ją polubiłem. Tylko

że Łódź była wtedy inna, to była Łódź Reymontowska, Łódź tych uliczek, tego bruku, tych chodników, malowanych na biało krawężników. To był właściwie folklor *Ziemi obiecanej* – ja tę Łódź bardzo pokochałem i bardzo ją pamiętam, ale już jej nie ma”¹⁶.

Zatrzymując się na dłużej przy słowach Jerzego Nowosielskiego, możemy się zastanowić, ile we współczesnej Łodzi pozostało śladów z dawnego „citta dolente” Juliana Tuwima, kubistycznego miasta Karola Hillera czy miasta bez funkcjonalizmu Władysława Strzemińskiego. Pełne życia i niekończącej się pracy maszyn fabryki umilkły, znikły lasy kominów – tak mocno wyróżniające pejzaż przedwojennej Łodzi. Rozwijające się w gwałtownym tempie miasto zwolniło, ale też się rozrosło – choć niekoniecznie według modernistycznych wyobrażeń twórcy unizmu. Nawet dziś, po tym jak Łódź przeszła drogę wielu przeobrażeń, zarówno tych urbanistycznych, jak i gospodarczo-społecznych, wielu osobom trudno ocenić, czy jest to miasto warte przywiązania, czy też takie, które jest jedynie przystankiem na życiowej lub zawodowej drodze. A jednak wielu dalej zachwycają relikty dawnej Łodzi, czerwień „gotyckich kominów” i fabryk, nadal łódzkie podwórka pobudzają wyobraźnię artystów – przede wszystkim twórców murali i instalacji *site specific*. Pozostaje tylko czekać na kolejnego wybitnego artystę, który dostrzeże kreacyjną siłę tego nowego pejzażu Łodzi.

Paulina Długosz
– historyczka i krytyczka sztuki

Przy okazji tematu pejzaży łódzkich w międzywojniu warto wspomnieć Stanisława Notarjusza. Jego ekspresjonistyczne grafiki, znajdują się w zbiorach Muzeum Sztuki z Łodzi. Niewiele wiadomo o twórcy, niemniej można zauważyć w jego sztuce estetykę zbliżoną do grafik Karola Hillera.

Przypisy:

1. J. Tuwim, *Moje dzieciństwo w Łodzi* [w:] *Pisma prozą. Dzieła*, T. V, red. J. Stradecki, Warszawa 1964, s. 15.
2. H. Karwecka, *Karol Hiller i Witold Wandurski* [w:] *Karol Hiller. 1891–1939*, katalog wystawy – kwiecień 1967, red. M. Rubczyńska, Łódź 1967, n.n.
3. K. Hiller, W. Wandurski, *Sztuki plastyczne w Łodzi*, „Głos Polski”, R. 5 (1922), nr 113, s. 4.
4. K. Piotrowski, *Nowe widzenie i tropizmy (Hiller i Ozenfant). O defensywnej fazie awangardy* [w:] *Karol Hiller 1891–1939: nowe widzenie: malarstwo, heliografia, rysunek, grafika*, red. M. Bauer, Łódź 2002, s. 23.
5. K. Hiller, W. Wandurski, *op. cit.*, s. 4.
6. S. Wegner, *Wspomnienia biograficzne* [w:] *Katarzyna Kobro, Władysław Strzemiński*, katalog wystawy XII 1956 – I 1957, Łódź 1957, s. 13.

7. N. Strzeмиńska, *Władysław Strzeмиński – człowiek i artysta* [w:] *Władysław Strzeмиński (1893–1952). W setną rocznicę urodzin*, Łódź 1993, s. 53.
8. J. Przyboś, *Nowatorstwo Strzeмиńskiego* [w:] *Katarzyna Kobro, Władysław Strzeмиński, op. cit.*, s. 5–6.
9. Zob. W. Strzeмиński, *Komentarz do obrazu*, „Forma” 1935, nr 3.
10. J. Lubiak, *Strzeмиński przed prawem i po prawie* [w:] *Powidoki życia: Władysław Strzeмиński i prawa dla sztuki*, red. P. Kurc-Maj, Łódź 2012, s. 37.
11. W. Strzeмиński, *Łódź funkcjonalna* [w:] *tenże, Pisma*, red. Z. Baranowicz, Wrocław 1975, s. 334.
12. Cyt. za: K. Czerni, *Nietoperz w świątyni: biografia Jerzego Nowosielskiego*, Kraków 2011, s. 147.
13. A. Mendrychowska, *Jerzy Nowosielski w łódzkim środowisku artystycznym (1950–1962)* [w:] *Jerzy Nowosielski, Katalog wystawy 23 X – 20 XII 2015*, red. tejże, Łódź 2015, s. 7.
14. K. Czerni, *op. cit.*, s. 149.
15. K. Czerni, *Nowosielski*, Kraków 2006, s. 15.
16. K. Czerni, *Nietoperz w...*, *op. cit.*, s. 162.

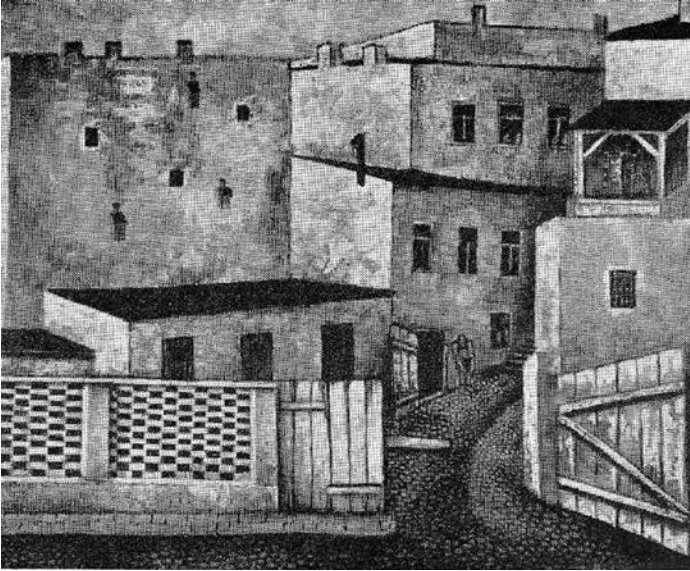
Szkoła łódzkich realistów

Malarze szarego przedmieścia

Przyjęło się potocznie i na pewno nie bez powodu nazywać Łódź „miastem awangardy”, tym bardziej że określenie takie padło po raz pierwszy publicznie już w latach 30. XX wieku. Upoważniało do tego w pewnej mierze zarówno spektakularne przyznanie Władysławowi Strzemińskiemu nagrody artystycznej Miasta Łodzi w 1932 roku, powstanie kolekcji grupy „a.r.”, wydawanie bardzo nowoczesnego, jak na ówczesne czasy czasopisma „Forma”, a także cała działalność przedwojennego Związku Zawodowego Polskich Artystów Plastyków. I to jest prawda. Ale opinia taka jest uzasadniona tylko o tyle, o ile można nazwać Łódź także „miastem każdej sztuki”, więc także tej nie oddalającej się zbytnio od figuratywnej tradycji sztuki XIX-wiecznej. Oczywiście w obrębie owej „każdej sztuki” powinno się wskazać na różne odmiany realizmu, bez względu na to, czy praca artysty zmierzała wprost do odwzorowania widzianego świata, czy też ten widziany świat stawał się jedynie swobodną inspiracją.

Od awangardy do prostszego języka

Jak wiadomo, kiedy po wojnie powstała Państwowa Wyższa Szkoła Sztuk Plastycznych, Strzemińskiemu nie dano prowadzić pracowni malarstwa, ale jedynie wykład z historii sztuki, a więc w uczelni artystycznej przedmiotu pomocniczego i raczej ubocznego. Po latach Julian Przyboś, poeta, członek grupy „a.r.” i przyjaciel Strzemińskiego, ocenił to jednoznacznie: „mali ludzie obawiali się wielkiej indywidualności tego człowieka, starali się zepchnąć go w łódzkiej szkole w kąt. Dano mu przedmiot, który we wszystkich akademiach malarskich świata jest czymś pobocznym, takim sobie michałkiem wykładanym przez estetów. Strzemiński tchnął nowy sens i zrewolucjonizował nawet nauczanie tak akademickiego przedmiotu”. Jest w tym zapewne dużo prawdy, ale nie do końca. W Łodzi nie istniała po wojnie silna grupa artystów, która mogłaby dźwignąć przedsięwzięcie dydaktyczne w rodzaju działającego w przedwojennych Niemczech Bauhausu. Znalazło się natomiast tu wielu ukształtowanych artystów, wykształconych w Krakowie, Warszawie, Lwowie czy Wilnie, spełniających się w twórczości bardziej lub mniej tradycyjnej, ale bliższej zrozumieniu przez przeciętnego społecznego odbiorcę. Strzemiński – twórca awangardowych, skrajnie abstrakcyjnych obrazów unistycznych – zresztą sam chyba dobrze dostrzegał te uwarunkowania, poszukując w latach 30. bardziej czytelnych dla przeciętnego mieszkańca Łodzi form wypowiedzi malarskiej,



tworząc np. cykl *Pejzaży łódzkich*, w których każdy odbiorca dostrzeże wprawdzie mocno syntetyczne, ale łatwe do uchwycenia motywy architektury miasta, m.in. kamienic przy ulicy Piotrkowskiej.

Warto też przypomnieć, że Karol Hiller, także niezaprzeczalny twórca międzywojennej awangardy, zaczął w drugiej połowie lat 30. malować niewielkich rozmiarów proste i najzupełniej realistyczne obrazy przedstawiające „niemalownicze” fragmenty łódzkich ulic. Podobne prace w duchu „plebejskim” tworzył w tamtym czasie również młody Bolesław Utkin (1913–1993), wówczas pozostający – jako uczeń działającej w Łodzi Szkoły Doksztalcania Zawodowego nr 10 – najpierw pod wpływem Hillera, a potem Strzeмиńskiego, którzy prowadzili w tej szkole zajęcia.

Obecni, ale niezainteresowani

Wspomniana wyżej spora grupa artystów, którzy pojawili się po wojnie w Łodzi – a byli to przeważnie koloryści, uprawiający i uwielbiający malarstwo krajobrazowe – nie znalazła w niewątpliwie bardzo specyficznej łódzkiej przestrzeni miejskiej mocniejszych inspiracji dla swojej twórczości. I jeśli powstały jakieś obrazy czy grafiki tytułowo nawiązujące do Łodzi, można je uznać bardziej za przejaw prawa serii niż znalezienie formy oddającej specyfikę tego miejsca czy wycucia atmosfery robotniczego miasta, pełnego wyrazistych kontrastów społecznych, architektonicznych i urbanistycznych. A zamieszkali wówczas w Łodzi tak uznani przedstawiciele polskiego koloryzmu, jak np. Felicjan Szczęsny Kowarski, Adam Gerżabek, Marian Jaeschke, Leon Ormezowski, Adam Rychtarski. I choć niektórzy z nich mieli w swoim dorobku częste nawet motywy krajobrazowe, to pobyt w Łodzi nie znalazł w ich malarstwie żadnego odbicia.

Krajobraz łódzki był natomiast dość często tematem malarstwa dwóch artystów, którzy po wojnie osiedli w Łodzi: Tadeusza Romana (1906–1983) i Tadeusza Sprusiaka (1907–1985). Tyle tylko, że obrazy Romana malowane konsekwentnie w manierze impresjonistycznej ukazywały Łódź tak, jakby była to Nicea czy San Remo. Z kolei Łódź według Sprusiaka jest jeszcze bardziej trudna do rozpoznania ze względu na dość szablonowy styl przyjęty przez tego malarza, o czym pisali w swoim czasie łódzcy recenzenci, a nawet dziennikarz emigracyjny „Białego Orła”, wydawanego w Londynie, gdzie łódzki artysta miał wystawę w 1957 roku.

W tym miejscu warto zwrócić uwagę na krajobrazy Łodzi malowane w 1946 roku przez wspomnianego już Bolesława Utkina, w owym czasie studenta działającej od niedawna Państwowej Wyższej Szkoły Sztuk Plastycznych. W tych prawie szkicowych panoramach malowanych z dalekiego planu Utkin pokazał, jak można tworzyć syntetyczny wizerunek miasta, stosując jedną horyzontalną linię, ale nie tracąc jednocześnie takich charakterystycznych elementów łódzkiego krajobrazu, jak przysłowiowy „las kominów”. Tę umiejętność wyrażenia przy pomocy akwareli skondensowanej istoty „łódzkości” Utkin zapewne nabył pod wpływem Strzebińskiego, którego był wówczas studentem, a w późniejszych latach najwierniejszym apologetą.

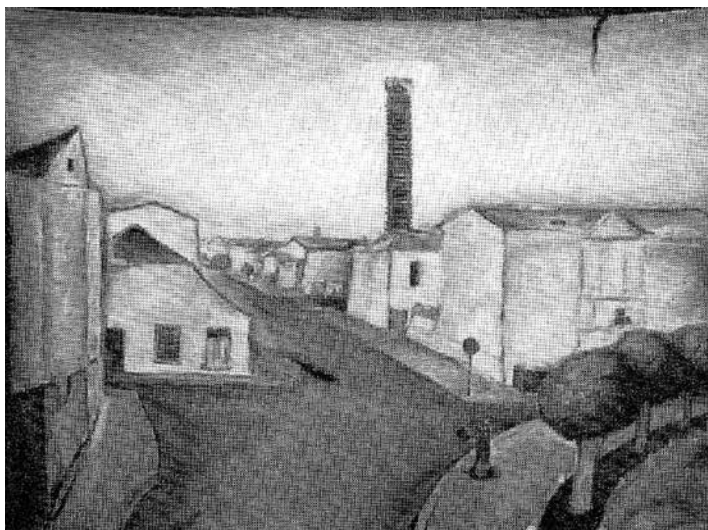
Jerzego Nowosielskiego odkrycie Łodzi

Omawiając łódzkie malarstwo krajobrazowe, nie ma potrzeby zatrzymywania się nad okresem panowania socrealizmu, przede wszystkim dlatego, że ten narzucony ogólnie model sztuki nie zostawiał wiele miejsca dla samego krajobrazu. Normatywny realizm zadekretowany ogólnie, jeśli widział krajobraz, to tylko jako tło dla pierwszoplanowych scen rodzajowych ukazujących propagandowy patos pracy, walkę o pokój lub „sprawiedliwy” odpoczynek po wykonaniu tych zadań. W tej formule zmieściła się część łódzkich malarzy – a wśród nich wiodli prym Albin Łubniewicz, Tadeusz Grygiel i Zdzisław Głowacki – którzy zresztą w innych okresach uprawiali nawet udatnie malarstwo pejzażowe, tyle że niezwiązane tematycznie z Łodzią. Jednak w okresie apogeum panowania realizmu socjalistycznego zdarzył się w Łodzi przypadek, który prawdopodobnie stał się impulsem powstania typu malarstwa pejzażowego, jaki dekadę później zostało nazwane „łódzką szkołą realistów”.

W 1950 roku osiedlił się w Łodzi przybyły z Krakowa Jerzy Nowosielski (1923–2011), później jeden z najoryginalniejszych polskich malarzy drugiej połowy XX i początków XXI wieku. O pobycie Nowosielskiego w Łodzi mało kto już w mieście wie, choć w 2015 roku fakt ten przypomniła wystawa niezującego już artysty zorganizowana w Atlasie Sztuki. Artysta utrzymywał się tu z projektowania lalek i scenografii dla Teatru Lalkowego Arlekin. Nie uczestnicząc w oficjalnym życiu artystycznym, wiele wędrował po Łodzi, oswajając się z całkowicie różnym od Krakowa krajobrazem robotniczego miasta. Zdystansowany do socrealizmu, nie brał udziału w wystawach organizowanych przez Związek Polskich Artystów Plastyków, tym bardziej zresztą, że

wszystkie zgłaszane przez niego do prezentacji obrazy odrzucało corocznie urzędowe jury. Jak sam wspominał: „Bałem się tego, że mnie wykopią ze związku i pozbawią prawa wykonywania zawodu. Przecież ja stałem ciągle na granicy śmierci cywilnej, żaden z moich obrazów nie przechodził przez jury na OWO (Ogólnopolska Wystawa Plastyki – przyp. G.R.), a to groziło zakazem uprawiania działalności artystycznej. Mnie przecież odmówiono przydziału farb ze związku, w sklepie można było dostać tylko kilka kolorów jakichś tam farbek, a na przydziały były całe dobre zestawy rosyjskich farb, no ale prezes Związku Grygiel powiedział: »O takie malowanie, jak on maluje to...« i tak dalej. Zresztą samo malowanie też mogło być wtedy uważane za przestępstwo, jeżeliby się odpowiednie władze uwzięły. [...] Nie umiałem się przystosować. Nawet nie to, żebym nie chciał. To było poza granicami moich możliwości”.

Artysta przez cały ten czas nieobecności na wystawach malował, a ważnym tematem jego obrazów był krajobraz Łodzi. Publiczność łódzka zetknęła się z nimi dopiero w 1956 roku na legendarnej już dziś *Wystawie ośmiu*. Łodzianie zobaczyli, jak Nowosielski interpretuje miasto, które znają na co dzień. Zachowało się kilkanaście *Pejzaży łódzkich* z lat 1951–1956, w których artysta dostrzegł siłę peryferyjnej urody smutnego miasta. Namalował długie smugi ulic, których jedynym urozmaicheniem są tory tramwajowe, zaznaczył mocnym konturem stojące w bezładzie przedmiejskie kamienice i puste wlokące się w dal chodniki, których granicą są ciągnące się bezimienne płoty. Wyrzcił Łódź inaczej, niż robili to Strzeмиński i Hiller, inaczej niż próbował to robić Utkin. Używając skromnej gamy kolorów – zapewne także dlatego, że miał problemy z nabyciem farb – zbudował bardzo osobistą malarską wizję fenomenu Łodzi – miasta zapomnianego i bezradnego, ale niosącego jak gdyby w sobie dar magicznej determinacji.

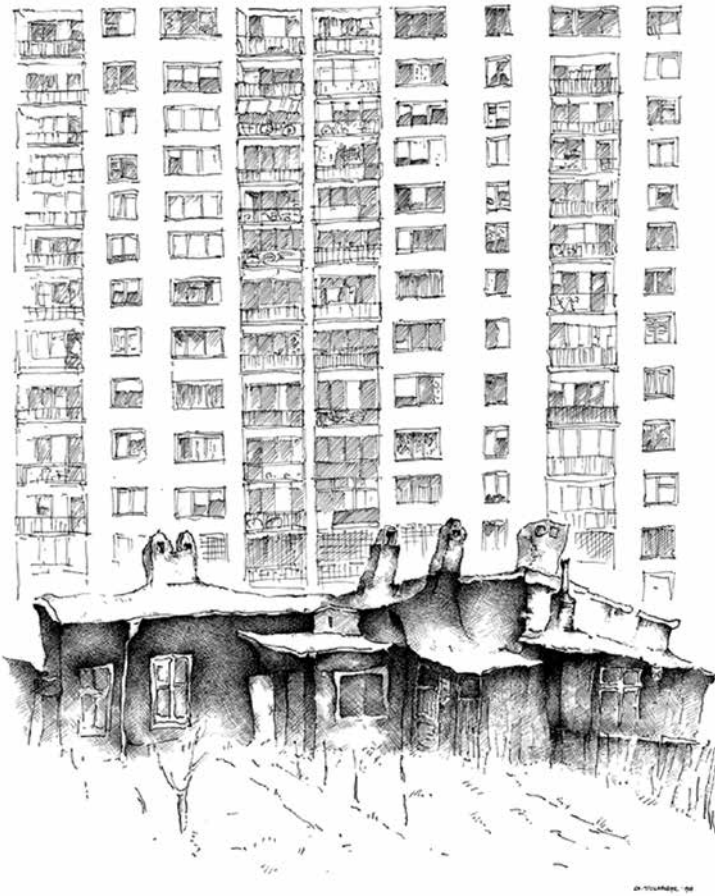


Te proste kompozycje, właściwie bardzo realistyczne – w których Nowosielski nieznacznie tylko deformował klasyczną perspektywę zbieżną i kształt rzeczywistych obiektów – stworzyły zupełnie nowy kanon widzenia łódzkiego krajobrazu. Poetykę tę dostrzegli szybko wrażliwi odbiorcy sztuki – mówiło się nawet o wpływie na Nowosielskiego malarstwa Utrillo, portrecisty paryskich ulic, co akurat nie jest prawdą – ale był to już czas szczególny, bo tuż po uwolnieniu się polityki kulturalnej z ciasnych ram socrealizmu. Jak ciasnych, mogła świadczyć reakcja recenzenta „Głosu Robotniczego” na jeden z łódzkich pejzaży artysty: „Takiej ulicy na pewno nie ma w żadnym mieście. Nowosielski malował w perspektywie. Ale jaka to perspektywa [...] zwykłe deski w płocie dwukrotnie przewyższają wysokość wozów tramwajowych [...] a czy komin fabryczny jest gdzieś równy w swym przekroju czteropiętrowemu gmachowi?”.

Krajobrazy Jerzego Krawczyka

W 1957 roku na dorocznej wystawie prac członków Związku Polskich Artystów Plastyków w Łodzi pojawiły się dwa łódzkie pejzaże Jerzego Krawczyka (1921–1969), których poetyka okazała się bardzo zbliżona do wystawionych rok wcześniej obrazów Nowosielskiego. Krawczyk stworzył malarski wizerunek ulicy Milionowej – jako opustoszałej drogi wytyczonej wysokimi płotami, spoza których wyłaniają się smukłe słupy kominów, tnące pionowo przestrzeń szarego smutnego nieba. Niewątpliwe było podobieństwo do wizjonerskiej pomysłowości Nowosielskiego takich elementów Krawczykowych kompozycji, jak monotonne szpalery drewnianych ogrodzeń okalających z dwóch stron perspektywę uchodzącej w dal ulicy i przesadnie strzeliste wertykalne smugi kominów. Trudno się było oprzeć wrażeniu, że Krawczyk – malarz i grafik uprawiający wcześniej sztukę raczej niespecjalnie oryginalną – zainspirował się w tym przełomowym dla jego dalszej twórczości momencie stylistyczną propozycją innego artysty. Był to zapewne rodzaj silnie odczutej fascynacji, bo podobnych w duchu łódzkich krajobrazów Krawczyk namalował kilkadziesiąt. W tych przejmujących wedutach pojawiły się peryferyjne ulice, ale także Piotrkowska. I choć ta Łódź widziana przez artystę jest zdeformowana i wyrażona uproszczonymi środkami wyrazu – takimi jak podkreślone wyraźnym konturem zarysy domów i charakterystyczny bruk ulic, czyli „kocie łby”, oraz smukłe fabryczne kominy – to przecież niejeden łodzianin nawet dziś bez trudu zidentyfikuje, jaki fragment miasta utrwalił na obrazie artysta. I nawet jeśli czasem Krawczyk ujął krajobraz inaczej – np. malując nocny widok ulicy Piotrkowskiej z lotu ptaka – to mogła to być zapewne praca przeznaczona na konkurs ogłaszany co kilka lat przez ówczesny Wydział Kultury.

W twórczości Jerzego Krawczyka nostalgiczne pejzaże Łodzi to kilkuletni epizod. Ostatni obraz w takiej konwencji namalował w 1964 roku, choć w latach 60. już ich przeważnie nie mnożył, oddając się w tym czasie tworzeniu zupełnie nowej, oryginalnej koncepcji artystycznej, którą nazwał „realizmem przestrzennym”. W czasie kiedy polscy artyści, odraagowując minioną socrealistyczną „niewolę”, bezwarunkowo



przerzucili się na uprawianie sztuki abstrakcyjnej w różnych odmianach, Krawczyk prowadził eksperymenty w odwrotnym kierunku, szukając przy pomocy malarstwa odpowiedzi na pytanie o sens sztuki, głównie na tle społecznych przewartościowań. „Szczególnie niebezpieczne – pisał w katalogu jednej ze swoich wystaw – wydają mi się pewne nagłe mody lub olśnienia roszczące sobie pretensje do ogólnie obowiązujących. Każdy poszczególny kierunek w sztuce operuje »na wiarę« całym szeregiem założeń podstawowych, których właściwej istoty już nie bada i badać zresztą nie ma po co. Z racji tej nie można do nich podchodzić jako do praw całkowicie ścisłych i naukowych. Uwzględniać zawsze trzeba pierwiastki uczuciowe i emocjonalne, które nie poprzestają na tym, co mówią o świecie nauki przyrodnicze. [...] Sztuka poważna, mająca duży ciężar gatunkowy, nie wieści krzykliwie po świecie »dobrych nowin«, nie narzuca swojej wizji świata, zanim świat wraz z sobą w nim – ujrzała. W ostatniej instancji artysta musi się oprzeć sam na sobie i nadać wartość temu, co dostrzega

i w co wierzy. Siła jego talentu określa, do jak wysokiej godności to podniesie. Inaczej będzie musiał stwierdzić – na niczym oparłem sztukę moją”.

Piewcy miasta oficyn

Powyższy cytat można uznać z rodzaj credo „szkoły łódzkich realistów”, grupy kilkorga pochodzących z Łodzi artystów, którzy w 1962 roku wzięli w Warszawie udział w *Wystawie prac 25 malarzy realistów*. Na tej wystawie oprócz Krawczyka pokazali swoje prace Wiesław Garboliński, Benon Liberski, Jan Łukasik, Leszek Różga, Józef Skrobiński i Barbara Szajdzińska-Krawczyk. Termin „szkoła łódzkich realistów” wykreował na łamach ówczesnego „Przeglądu Artystycznego” krytyk sztuki Zbigniew Klaczyński. Choć Jerzy Krawczyk był niewątpliwie najwybitniejszą osobowością artystyczną tej grupy, to nie miała ona żadnego lidera ani jakiegokolwiek formalnego charakteru. Wymienieni artyści pochodzili wprawdzie z Łodzi, ale mieli różne życiorysy i odmienny stosunek do uprawiania sztuki. Coś ich jednak wyróżniło na tle twórczości innych „realistów”, czyli malarzy orientujących się na operowanie językiem dość tradycyjnym, i to w wydaniu raczej przedwojennym, więc najczęściej w jakiejś postimpresjonistycznej odmianie.

Łódzcy artyści byli od formuły tak rozumianego realizmu daleko. Sugestywne pejzaże Krawczyka, oddające smutną, kamienną, pełną swoistej brzydoty, ale fascynującą urodę miasta, wywarły istotny wpływ na bliskich mu warsztatowo innych artystów. Około 1960 roku najbliższy chyba wyobraźni Krawczyka – Leszek Różga (1924–2014), stworzył swój pierwszy cykl grafik pt. *Rudery*, ukazujący smutek i brzydotę pejzażu miejskich przedmieść. Te same wpływy Krawczykowego widzenia w pejzażowym malarstwie dają się odczytać w ówczesnych obrazach wspomnianych wyżej malarzy wskazywanych na warszawskich wystawach jako czołowych reprezentantów formacji łódzkiego realizmu.

Wiesław Garboliński (1927–2014) w tamtym czasie za najczęstszy obiekt swoich obrazów obierał podwórka. Są na tych obrazach kanciaste tyły domów, jakieś chaotyczne przybudówki, betonowe ogrodzenia, śmietniki i podobny temu cały sztafaż bylejakości. Malując, używał różnych odmian szarości, bryły domów podkreślał grubym ciemnym konturem, czasem wprowadzając tylko niewielki akcent bardziej żywego koloru. Łagodził ten przygnębiający nastrój, kiedy na pierwszym planie umieszczał postać człowieka – na ogół młodej kobiety stojącej przed oknem – za którym roztaczał się banalny krajobraz kamienic, oficyn i szarego nieba.

Benon Liberski (1926–1983) także stosował gruby kontur, jego kompozycje miejskie miały jednak więcej dynamiki niż statyczne projekcje Garbolińskiego. Krytycy nazywali czasem malarstwo Liberskiego realizmem plebejskim, bo poszukując formy maksymalnie uproszczonej, budował obrazy bez perspektywicznej głębi, płasko, stosując kolory w ostrych, ekspresyjnych zestawieniach albo kontrastując czasem tylko czerń z bielą, bez pośrednictwa wyciszającej szarości. Łódź w pejzażowych obrazach Liberskiego jest wyrazista, brutalna, plakatowa. Ale namalowane przez niego

motywy łódzkiego krajobrazu są bez trudu rozpoznawalne, podobnie jak w obrazach Krawczyka. Także i w obrazach Liberskiego można zobaczyć „kocie łby” – ten swoisty bilet wizytowy nie tak jeszcze dawnej Łodzi.

W malarstwie Barbary Szajdzińskiej (1925–2009), która była żoną Jerzego Krawczyka, wyraźnie widać wpływ jego poszukiwań artystycznych. Krajobrazy Łodzi malowane przez Szajdzińską były tylko bardziej umowne niż męża, komponowane delikatnie i nieco odrealnione. Na konkretne fragmenty miasta, które artystka przyjmowała jako motyw pejzażowych obrazów, wskazywały w zasadzie tytuły, a nie konieczne namalowana treść. Były to więc bardziej reminiscencje z wędrówek po łódzkich przedmieściach niż odniesienia do konkretnych miejsc. Konturu używała rzadziej niż jej koledzy z grupy; najczęściej na jej obrazach krajobrazowych obrys jakiegoś obiektu zostaje nagle przerwany pustą „niezagospodarowaną” przestrzenią, wywołując efekt niedopowiedzenia.

Jan Łukasik (1913–1987), starszy od wymienionych wyżej reprezentantów grupy łódzkich realistów, malował stosunkowo niewiele. Był z wykształcenia prawnikiem, malarstwa uczył się prywatnie jeszcze przed wojną. Jego krajobrazy Łodzi przypominają czasem pejzaże Nowosielskiego, a kiedy indziej są bliższe widzeniu Krawczyka. To także nieurodzone przedmieścia z osobliwą poetyką chaotycznej architektury, krzywych chodników, cherlawych drzew. To także kontur, choć nie tak mocny jak u Garbolińskiego czy Liberskiego. Łukasik do krajobrazu wprowadzał czasem sceny figuralne – rubasznych mieszkańców tych peryferyjnych dzielnic albo kościelne procesje przemierzające krzywawe uliczki między niewielkimi domami i parkanami. Uroku tym niedużym obrazom dodawała niewielka deformacja przedstawianych motywów, płaska uproszczona kompozycja i pastelowa najczęściej gama kolorów.

Józef Skrobiński (1910–1979) był najstarszym w tej nieformalnej grupie. Z wykształcenia matematyk, malarstwa uczył się z przerwami w prywatnych szkołach. Przez wiele lat był związany z Wytwórnią Filmów Oświatowych w Łodzi jako reżyser filmów animowanych i popularnonaukowych. Skrobiński, podobnie jak pozostali członkowie tej artystycznej formacji, był także malarzem łódzkich przedmieść. Tematem jego obrazów były przeważnie uliczki, wnętrza terenów fabrycznych i różne „niemalarskie” zakamarki Łodzi. Używał oszczędnych, uproszczonych środków wyrazu, gama kolorów oscylowała najczęściej wokół szarości i zimnych, przygaszonych błękitów, malowane obiekty zaznaczał wyraźnym ciemnym konturem. W odróżnieniu od innych członków grupy łódzkich realistów – których sztuka ewoluowała, a po kilku latach stracili oni zainteresowanie malarstwem krajobrazowym – Skrobiński tak wypracowanemu stylowi pozostał wierny do końca swojej pracy artystycznej. Z tego powodu był czasem nazywanym „łódzkim Utrillo”.

Zjawisko nazwane łódzką szkołą realistów trwało około 15 lat. Jako zauważalna formacja artystyczna połączona ideą i stylem uprawianej sztuki przestała istnieć około połowy lat 70. Zbiegło się to czasowo z zakończeniem organizowania

dorocznych Wystaw Malarzy Realistów, jak i mocnym wejściem w polską przestrzeń artystyczną tzw. nowej figuracji, którą reprezentowali twórcy o pokolenie młodszy. Artyści nowej figuracji nie uprawiali już malarstwa pejzażowego. Drażyli raczej relacje między człowiekiem a przedmiotem, wyszydzała zgiełk cywilizacji XX wieku. Na tym tle sztuka grupy łódzkich malarzy stawała się reliktem. Warto jednak przypominać ich sztukę, bo zawarta w niej została ciekawa prawda o mieście, w którym żyli.

Być może kolekcja prac tych artystów zebrana w takim miejscu jak EC1 byłaby także bardzo przydatnym fragmentem utrwalonej tożsamości Łodzi.

Gustaw Romanowski

Wykorzystane źródła informacji i cytatów:

1. *Jerzy Krawczyk – malarstwo, Janusz Tusiński – grafika*, katalog wystawy, Łódź 1958.
2. Z. Florczak, *Wystawa 25 malarzy realistów*, „Przegląd Artystyczny” 1963 nr 1(11).
3. O. Błażewicz, *Realści dzisiaj*, „Przegląd Artystyczny” 1966 nr 4(32).
4. G. Romanowski, *O twórczości Jerzego Krawczyka*, „Przegląd Artystyczny” 1971 nr 5(63).
5. G. Romanowski, *Twórczość Benona Liberskiego*, „Przegląd Artystyczny” 1972 nr 1(65).
6. A. Mendrychowska, *Jerzy Nowosielski w łódzkim środowisku artystycznym*. Katalog wystawy Jerzy Nowosielski, Atlas Sztuki w Łodzi.
7. Julian Przyboś, *Przedmowa* [w:] *Władysław Strzemiński – Teoria widzenia*, Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź 2016.

Reprodukcje fotograficzne ze zbiorów autora

Łódzki pejzaż zdarzeń

Rejestrowanie, odkrywanie i animowanie zmienności miasta po 1989 roku

Obrazy Łodzi w sztuce po 1989 roku to ogrom artystycznych propozycji. Widać w nich zarówno gwałtowny kryzys wywołany upadkiem dużych państwowych przedsiębiorstw, jak i miasto o ogromnym, nieodkrytym potencjale. W latach 90. najjaskrawszym nurtem w sztuce polskiej była budząca kontrowersje sztuka krytyczna, stanowiąca swego rodzaju rodzimą odmianę kierunków zmiany zaznaczających się na międzynarodowej scenie artystycznej. Najbardziej progresywni artyści coraz powszechniej zaczęli zwracać się ku sprawom społecznym, rozprawiać ze stereotypami, reprezentować tych, którzy znajdują się na marginesie czy przeciwstawiać się wizualnym komunikatom o komercyjnym charakterze. Nie było w tym nurcie wiele miejsca na klasyczny pejzaż, ale za to ogromna przestrzeń na miasto i jego interpretacje poprzez artystyczne zdarzenia.

Hal Foster, jeden z najbardziej wpływowych krytyków i badaczy kultury lat 90., nazwał ten okres czasem zwrotu etnograficznego w sztuce. W tekście *Artysta jako etnograf* zauważał, że twórcy zaczęli wówczas zwracać coraz większą uwagę na tożsamość kulturową oraz na ludzi odmiennych, uciskanych, zajmujących niskie miejsce w utrwalonych hierarchiach. Dlatego zdecydowali się na działania przeszkadzające lub niepasujące do tego, co akceptuje kultura dominująca, posługująca się schematami i autorytetem. W związku z tym stało się problemem, jak ochronić sztukę przed działaniami na granicy kulturowej arogancji, badawczego nieprofesjonalizmu czy społecznej nieodpowiedzialności. Pewną odpowiedź daje metafora artysty jako współczesnego trickstera, czyli mistyfikatora, sztukmistrza, który żartuje, odwraca role, parodiuje stereotypy. Siłę i swobodę tej figury wykorzystywali choćby dadaiści, powojenni happenery czy performerzy. Dlatego jeśli szukamy współczesnych pejzaży miasta niebędących kontynuacją tradycyjnych nurtów artystycznych, są to z pewnością obrazy przestrzeni, w których działa aktywnie artysta lub obrazy będące specyficzną grą z widzem. Gry, w której na niemal dokumentalnym obrazie widz odnajduje element znanej mu rzeczywistości, ale z domieszką czegoś zaskakującego, innego niż otaczająca go na co dzień kultura wizualna.

Wpływ neoawangardy

Ponieważ artysta trickster jest aktywny i tworzy w silnym związku z rzeczywistością, to jednymi z najlepszych mediów będą dla niego fotografia i film. Z dużą swobodą i twórczą ciekawością operowali nimi artyści w latach 60., 70. i 80. XX wieku. Zagadnienie to w kontekście „inventaryzowania” łódzkiej przestrzeni opisał Karol Józwiak w numerze 4 (72) 2015 „Kroniki Miasta Łodzi”. Przywołując *Legalność przestrzeni* Ewy Partum, fotografie Andrzej Paruzela, osób związanych z grupą Zero-61 i Warsztatem Formy Filmowej, proponował zwrócenie uwagi na inspirującą dla tych twórców rolę historycznego centrum Łodzi jako wyjątkowego zabytku urbanistycznego. Centrum, będące zarówno miejscem artystycznych zdarzeń, jak i po części tematem, zostało uwiecznione w szeregu nietuzinkowych prac. W realizowanym od 1978 roku filmowym eseju *Widok z mojego okna* Józef Robakowski filmował ludzi i zjawiska obserwowane z okna swojego mieszkania na łódzkim Manhattanie. Film nagrywany przez wiele lat był próbą wykreowania osobistej historii miasta i jego mieszkańców opisywanych przez „wszechwiedzącego” narratora.

Oznaki wyczerpania modelu funkcjonowania Łodzi ukształtowanego przez PRL widać szczególnie w sztuce lat 80. – w sprzeciwiającej się niszczeniu historycznej zabudowy akcji *Pomnik kamienicy* Grupy urząd@ miasta, w pierwszej Konstrukcji w Procesie solidaryzującej się ze strajkującymi robotnikami czy w działaniach osób skupionych wokół Kultury Zrzuty (Strychu, Łodzi Kaliskiej). Działanie w przestrzeni miejskiej, dokumentowanie tych akcji i transformowanie obrazu (poprzez fotomontaż, montaż filmowy czy instalacje) stało się dominującym sposobem utrwalania obrazów miasta. Dzięki właściwościom medium (fotografii, instalacji, filmu) artysta z nietuzinkowego obserwatora i komentatora stał się tricksterem w codzienności miasta oraz (na swój sposób) jego dokumentalistą.

Lata 90. przyniosły zmianę, która dla Łodzi okazała się szczególnie radykalna. Z jednej strony przyszła radość z wydostania się z beznadziei PRL. Z drugiej strony – obawy o los miasta, z którego zniknął przemysł stanowiący dotąd filar gospodarczy i tożsamościowy, wokół którego zorganizowana była tutejsza codzienność. Napięcia nowej rzeczywistości przełożyły się na sztukę. Łódź potrzebowała zarówno swoich archeologów i poetów codzienności, jak i futurologów.

Pejzaż interpretowany działaniem

Nietuzinkowym wizualnym poetą interpretującym miejską przestrzeń jest Cezary Bodzianowski, przez krytyków uznawany za jednego z najoryginalniejszych polskich artystów współczesnych. Urodzony w 1968 roku w Szczecinie, studiował malarstwo w Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie i Królewskiej Akademii Sztuk Pięknych w Antwerpii. Mieszka w Łodzi i wiele z jego akcji dzieje się w przestrzeniach naszego miasta. Efemeryczne akcje Bodzianowskiego – czasem wykonywane z udziałem świadków, a czasem nie – istnieją później jako dokumentacja fotograficzna i filmowa,



o którą dba żona artysty Monika Chojnicka. Przestrzeniami „zdarzeń”, które wywołuje Bodzianowski, były m.in. łódzki lunapark, stary budynek Łodzi Fabrycznej czy gmach Wydziału Nauk Geograficznych UŁ. Artysta w jednej ze swoich akcji żonglował kołem hula-hop na tle charakterystycznego neonu na dachu łódzkiej Kaskady (ul. Narutowicza 7). Odpowiednie ustawienie kamery wywołało efekt „bąbelków” wydobywających się z kieliszka. W ten zabawny sposób artysta ożywił obraz niegdyś prestiżowego, a dziś niepełniącego istotnej funkcji miejsca w centrum miasta. Bodzianowski zaangażował także wielkoformatową reklamę na budynku dawnej Wytwórni Filmowej jeszcze przed powstaniem w jej sąsiedztwie nowoczesnego hotelu. Nowy właściciel budynku na jego fasadzie umieścił planszę zachęcającą do zakupu usług internetowych, ukazującą fragment fresku z Kaplicy Sykstyńskiej ze stworzeniem Adama. Artysta zakłócił marketingowy przekaz, wchodząc na drabinę i prezentując siebie (potencjalnego klienta) w miejscu palca Adama. Zorganizował też akcję pod kamienicą Jana Starowicza Pod Górale, gdzie w podhalańskim stroju ludowym śpiewał do figury górala stojącego we wnęce fasady szlagier *Góralu czy ci nie żal...* W wyniku tych wszystkich akcji powstała swoista, bo budowana żartobliwie, kolekcja obrazów miasta, reinterpretująca charakterystyczne, lecz często „niezauważane” łódzkie miejsca.

Podobną wrażliwość można zaobserwować w pracach łódzkiej artystki Agnieszki Chojnackiej. To ona jest autorką neonu w kształcie tęczy przy ulicy Traugutta, umieszczonego nad maleńkim, przyklejonym do ściany oficyną „domkiem”, będącym w rzeczywistości rodzajem wiatrołapu przed wejściem do mieszkania. Ta zupełnie niepasująca do otoczenia forma dzięki tęczy – wieloznacznemu, wielokulturowemu symbolowi nadziei, zmiany, wyzwolenia – przedstawiona została jako pomnik

prób budowania własnych, indywidualnych utopii pomimo niesprzyjających warunków. Podobny motyw pojawił się też w innej pracy Chojnackiej – zdjęciu z fikcyjnego performansu *Przejście na drugą stronę tęczy*. W fotograficzny obraz bliźniaczych wieżowców z łódzkiej dzielnicy Retkinia, ozdobionych wizerunkiem dwóch części monumentalnej tęczy, artystka wkleiła swoją postać stojącą przy krawędzi dachu, o krok od przerwy pomiędzy budynkami. Spore rozmiary owego „urwiska” sprawiają, że pozytywna wymowa pracy nabiera gorzkiego posmaku. Postać nie może przejść na legendarną „drugą stronę” – jeśli jednak spróbuje, może skończyć się to dla niej tragicznie.

Wytwarzanie nowych obrazów poprzez zdarzenia w przestrzeni miasta to praktyka, której przykładów w historii łódzkiej sztuki można znaleźć wiele. Po 1990 roku wytwarzali je na przykład artyści uczestniczący w łódzkich Konstrukcjach w Procesie, a później w Łódź Biennale. Szereg obrazów reinterpretujących anonimową przestrzeń blokowiska nazywanego łódzkim Manhattanem zaistniał też w ramach akcji *W sprzecznym mieście*, inspirowanej przez Krystynę Potocką-Suwalską. Jednym z działań artystycznych wydobywających z zapomnienia łódzką przestrzeń, która na co dzień pozostaje niewidoczna, była akcja Roberta Kuśmirowskiego *Kanał* z 2006 roku. Artysta stworzył film, w którym przemierzał kanały rozciągające się pod ulicami Łodzi. Zabytkowe, ciągnące się kilometrami i często od dekad nieużywane przestrzenie zostały przez artystę szczegółowo przeszukane w nadziei odnalezienia śladów ludzkiej obecności. Poszukiwaniom towarzyszył posmak tajemnicy – artysta, poruszając się po podziemnym mieście, znajdował zapomniane i wyrzucone przedmioty, listy, napisy na ścianach. W ramach tej (realizowanej przez Galerię Manhattan, Muzeum Miasta Łodzi i Urząd Miasta) akcji Kuśmirowski przygotował też później ekspozycję w ceglanych tunelach pod placem Wolności. W rezultacie do „Dętki” zaczęto okazjonalnie zapraszać turystów, aż wreszcie po 2008 roku stała się ona regularnie otwartą atrakcją.

Utopia i metafizyka

Artur Chrzanowski to kolejny artysta, w którego dorobku ważną część stanowią prace reinterpretujące przestrzeń Łodzi. W 2006 roku zrealizował on pracę *Światło ze Wschodu*, pejzaż przedstawiający al. Marszałka Piłsudskiego z widocznymi budynkami łódzkiego Manhattanu, któremu towarzyszyły dwa inne zdjęcia: jedno odwołujące się do idei fotografii, drugie ukazujące minaret jako ilustrację stwierdzenia *ex oriente lux, ex occidente lex* o kulturotwórczej roli szeroko rozumianego Wschodu. Praca przypomina o tym, że na kształt Łodzi znacząco wpłynęły „zmiany na wschodzie”: przemysłowa Łódź powstała jako ośrodek zorientowany na sprzedaż we wschodnim kierunku, to właśnie ze wschodu przybyła tu artystyczna awangarda w osobach Władysława Strzemińskiego i Katarzyny Kobro. Wreszcie sam widoczny w pejzażu Manhattan był w dużym stopniu budowanym owocem ideologii narzuconej przez wschodniego sąsiada i urzeczywistnionej w ramach gospodarki centralnie planowanej. Światło to też symbol sił transcendencji, ważny we wszystkich wielkich religiach, które przecież powstały na wschód od Łodzi.

Jednym z najbardziej spektakularnych pejzaży łódzkich jest nowa kurtyna Teatru Powszechnego w Łodzi. Wykonał ją Piotr Naliwajko, którego twórczość nawiązuje do takich polskich mistrzów, jak Matejko i Malczewski, a poprzez zubożoną gamę kolorów przywołuje mistrzów renesansu: Tintoretta i Tycjana. Ta praca oparta o warsztatowe tradycje XIX-wiecznych akademików wyróżnia się na tle łódzkiej sceny artystycznej odwołującej się do syntetycznej estetyki i idei awangardy. Naliwajko pejzaż Łodzi przedstawia jako zbiór sześciennych brył ustawionych na płaskiej powierzchni zorganizowanej przez uderzająco proste ulice idące z południa na północ. Na dachu jednego z bloków siedzą dzieci, a nad nimi rozgrywa się dramatyczna scena z muskularnymi postaciami kłębiącymi się w brązowym (fabrycznym?) dymie.

Interesującą inicjatywą z kręgu utopii o charakterze zdystansowanej futurologii była wystawa *Miasto Binarne – utopia i rzeczywistość* w Galerii Manhattan. Projekt ten nawiązywał do opracowanej w latach 90. XX wieku nowatorskiej koncepcji inż. arch. Jacka Damięckiego – nowego urbanistycznego superorganizmu Duopolis, czyli Warszawy i Łodzi, z międzynarodowym portem lotniczym położonym między nimi. W wystawie zbiorowej wzięli udział artyści i z Łodzi, i z Warszawy próbujący wyobrazić sobie realizację tych wizji lub zapytać o codzienne relacje między dwoma miastami. Prace odwoływały się do poczucia miejskiej tożsamości, architektonicznych i społecznych idei, ale też charakterystycznych pejzaży miejskich zestawianych ze sobą w różnorodny sposób.

Kolejnym artystycznym fantastą jest Marcelo Zamenhoff – łódzki artysta multimedialny, który w jednej swoich prac podkreślił związek łódzkiego pejzażu



z pejzażem nowojorskim. Bezkompromisowy, żonglujący absurdem Zamenhoff podchwycił powszechne skojarzenie łódzkich wieżowców przy Traugutta 21/23 z World Trade Center. W filmie Zamenhoffa one także stają się celem zamachu terrorystycznego, ale tu dzięki ogromnej sile woli zgromadzonych udaje się zmienić prawa fizyki. Dziś, po remoncie jednego z wieżowców, to podobieństwo jest już trudniejsze do zauważenia. Może aby nie prowokować losu? Amerykańskich tropów w Łodzi można znaleźć wiele – warto prześledzić np. twórczość fotografa Dawida Furkota. W ten sposób *bon mot* o Łodzi jako najbardziej amerykańskim mieście w Polsce zyskuje nowe wizualne formy.

Nostalgia, kryzys i pytanie o przyszłość

Łódzki pejzaż nacechowany jest poczuciem utraty, końca pewnej epoki, kryzysu społecznego. Wizualnymi reprezentacjami tych emocji stają się ruiny dawnych zakładów przemysłowych i podupadłe związane z nimi dzielnice. *Pozamiatać po włóknarkach* to akcja Julity Wójcik z 2003 roku, zarejestrowana na filmie i fotografii. Artystka samotnie próbuje posprzątać opuszczoną, zrujnowaną fabrykę. Spełnia swój „kobiecy obowiązek” utrzymania otoczenia w czystości, jednocześnie zacierając ślady po innych kobietach, które wykonywały dla miasta ogromną, okupioną pogorszeniem zdrowia pracę.

Przypominaniem zaginionych w pamięci łódzkich historii zajęła się także Anka Leśniak. W 2015 roku zaaranżowała fasadę pustostanu przy Zachodniej 27a w niekonwencjonalny sposób, malując na nim także słowa „Michalina”, „zuch”, „dziewczyna” w różnych konfiguracjach. Chodzi tu o postać Michaliny Tatarkówny-Majkowskiej, łódzkiej włóknarki, która na przełomie lat 50. i 60. pełniła funkcję I sekretarza Komitetu Łódzkiego PZPR. Niegdyś powszechnie znana osoba zniknęła ze świadomości łódzian. Dobrana czcionka może zmylić obserwatora, który odczyta „zuch” jako „duch”. Wywoływanie duchów przeszłości symbolizują zaaranżowane ogromne pajęczyny. Artystka nie stara się tu jednak zrewidować historii, interesują ją raczej procesy zapominania i mitologizowania przeszłości. Jak twierdzi, motywacją do przypomnienia Michaliny była niejednoznaczność postaci, której udało się osiągnąć ogromny społeczny awans i zaistnieć w historii miasta, jednak udział w tworzeniu totalitarnego systemu wykluczył ją z grona łódzkich bohaterów. Pustostan stał się więc medium, które przypomina, lecz nie gloryfikuje. Gdzie w tym pejzaż? Otóż zdjęcia obiektu powstawały nie tylko w ramach dokumentacji projektu, ale też w wyniku indywidualnej, spontanicznej rejestracji – choćby telefonami komórkowymi – przez wiele osób, które zwróciły na niego uwagę. Artystka sprowokowała przechodniów do spojrzenia na architekturę, którą paradoksalnie łatwo przegapić w nawale wizualnych bodźców.

Pustostany i inne przestrzenie porzucone były też tematem wystawy Marii Apoleiki *Zona* w Galerii Szklarnia. „Zona to teren, który przestał być integralną częścią tkanki miejskiej. Był, ale nie jest. Coś splajtowało, coś się zanieczyściło, komuś skończyła się werwa bądź pieniądze, skutkiem czego pewien obszar staje się nieoczekiwanym, śródmiejskim rezerwatem” – pisała artystka we wstępie do wystawy.

Jako posługujący się estetyką popkultury artystyczny archeolog i antropolog pokazała w malarskich, rysunkowych i fotograficznych impresjach tajemnicze, mroczne życie przestrzeni niczyjej na Starym Polesiu. Dzielnica ta była tematem wielu prac tej autorki, prezentowanych m.in. w ramach wystawy *Hurt* w Galerii Czynnej.

Opustoszałe łódzkie przestrzenie są też tematem malarstwa i prac rysunkowych Mileny Romanowskiej. W jej sztuce uderza nieobecność ludzi w tych ogromnych, linearnie uproszczonych strukturach fabryk, postindustrialnych konstrukcjach, stadionach itd. To zatrzymane w czasie desygnty władzy, czyli „terytoria” i „peryferie”, jak je określa sama autorka. Emocje, które dawniej wywoływała budowla, jako materialny ślad aktywności człowieka oraz jego znaczenie dla społeczności nagle znikają. Pytanie, czy znikają wraz z całą społecznością, czy to ona zrywa związek z danym miejscem i jego formą? Na to pytanie nie uzyskujemy odpowiedzi, ale widzimy obraz – metaforyczny fantazmat miasta, w którego elementach pojawiają się bardzo często motywy łódzkiej architektury – który pobudza naszą wyobraźnię.

Jedną z najbardziej zaskakujących prac będących formą pejzażu Łodzi można było oglądać w czerwcu 2013 roku w galerii Atlas Sztuki na wystawie *Maszyny drżące* grupy Łódź Kaliska. Wystawa zajmowała dwie sale. W pierwszej znalazły się obiekty przypominające przykryte tkaniną maszyny, a przestrzeń wokół wypełniały dźwięki pracy w fabryce włókienniczej. W drugiej umieszczono monumentalne zdjęcie lotnicze ścisłego centrum Łodzi, z którego komputerowo usunięto wszystkie budynki powstałe przed 1939 rokiem. Zdjęcie kojarzące się z aplikacjami do nawigacji właśnie poprzez pustkę, brak, wymazanie pokazało znaczenie i wartość historycznej zabudowy miasta. Widzowie kontemplujący kolejne puste place mogli usłyszeć głos przywołujący *Ziemię obiecaną*: „Ty nie masz nic, on nie ma nic, ja nie mam nic, więc zbudujemy fabrykę” – w tym kontekście raczej przepełniony gorzką ironią niż pokrzepiający i motywujący do działania. „*Maszyny drżące* to opowieść o Łodzi i o tym, jak nie mamy szacunku dla dorobku przeszłych pokoleń” – komentował Marek Janiak, członek grupy Łódź Kaliska, a obecnie Architekt Miasta Łodzi.

Moda na miasto po łódzku

Obok tych artystycznych prac funkcjonujących głównie w obiegu instytucjonalnym nie można pominąć fenomenu szerokiego zainteresowania łódzką architekturą. Dziesiątki fotografów, blogów fotograficznych, fotospacerów – łódzki pejzaż fascynuje nie tylko mieszkańców, ale i przyjezdnych. Co roku organizowany jest konkurs Potęga Łodzi, w którym fotografowie walczą o nagrody za najlepsze zdjęcia naszego miasta. Łódź pojawia się też w sztuce projektowej – grafice użytkowej i wzornictwie. Dzięki temu brama dawnych zakładów Poznańskiego czy nawet powojenne budynki, jak Kaskada i łódzki Manhattan, są coraz lepiej znane nie tylko w naszym mieście. Wszystko to zbiega się z coraz powszechniejszą dyskusją o łódzkiej przestrzeni i idącymi za tym zmianami prawnymi. Łódzki kodeks reklamowy staje się jednym z pierwszych w Polsce

zbiorów reguł porządkujących nasze wizualne otoczenie. A o tym, jak dynamicznie zmieniający się łódzki krajobraz interesuje łodzian i jak są na niego uwrażliwieni, może świadczyć zorganizowana przez Aleksandrę Ignasiak wystawa prezentująca artefakty i zdjęcia z rozbiórki hotelu Centrum, pokazująca zarówno fotografie amatorskie, jak i przesłane przez profesjonalistów. Zainteresowanie eksplorowaniem i rejestrowaniem przestrzeni miasta upowszechniło się wraz z nowymi możliwościami technicznymi. Różnorodne obrazy Łodzi funkcjonują dziś tak powszechnie, że mogłoby się wydawać, iż każdy jej fragment został już uwieczniony. Być może to prawda, sam obraz to jednak za mało. W czasach nadprodukcji przedstawiń i informacji interpretujący je na nowo „przewodnik”, którym jest artysta, okazuje się szczególnie ważny i potrzebny.

Błażej Filanowski

Wybrana bibliografia:

1. Cezary Bodzianowski. *To miejsce nazywa się jama*, red. J. Suchan, Łódź–Milan 2012.
2. Foster H., *Powrót Realnego. Awangarda u schyłku XX wieku*, tłum. M. Borowski, M. Sugiera, Kraków 2012.
3. *Inne Miejsca. Galeria Manhattan – 20 lat*, red. A. Talaga-Nowacka, K. Potocka, Łódź 2011.
4. Józwiak K., *Neoawangarda wiernie towarzyszy Łodzi* [w:] „Kronika Miasta Łodzi” nr 4/2015, s. 118–127.
5. *Ostatni wywiad z Łodzią Kaliską* [w:] „Atlas Sztuki” nr 65, 2013, s. 6–8.

Łódź w roli głównej

Pejzaż Łodzi w sztuce filmowej

Łódź od zarania była wykorzystywana przez twórców jako plener filmowy. Niektórzy znawcy materii podają, że było tak w aż 150 przypadkach. Do częstego odwiedzania miasta włókniarzy zmuszał filmowców fakt ulokowania tu od 1949 roku Wytwórni Filmów Fabularnych – w czasach PRL największej państwowej firmy produkcyjnej wypuszczającej kilkadziesiąt obrazów rocznie.

HollyŁódź

Łódzka Wytwórnia Filmów Fabularnych na początku funkcjonowała jako niezależny ośrodek. Następnie, w epoce przemian okołopaździernikowych (1955–1956), wraz z powstaniem w Warszawie zespołów filmowych, przeistoczyła się w swego rodzaju „instytucję wykonawczą” realizującą typowe zlecenia produkcyjne. Ostatecznie Wytwórnia Filmów Fabularnych zakończyła swój żywot w 1998 roku, a na jej miejsce powstało Łódzkie Centrum Filmowe, które do dziś, oczywiście na zdecydowanie mniejszą skalę niż w czasach Polski Ludowej, obsługuje polską produkcję filmową. Jeśli do tego dodamy słynną na cały kraj łódzką filmówkę, Muzeum Kinematografii oraz wiele znaczących festiwali filmowych z nową nadzieją w postaci planów stworzenia tu Narodowego Centrum Kultury Filmowej – dość łatwo skonstatować można, jak ważnym dla polskiego filmu miejscem było, jest i będzie nasze miasto. Łódź występowała epizodycznie i fragmentarycznie w wielu filmach, była także często i z powodzeniem wykorzystywana, by imitować inne miasta. Przede wszystkim Warszawę okresu dwudziestolecia międzywojennego – np. w *Karierze Nikodema Dyzmy* czy w nie tak dawnym *Mieście '44* – ale i Gdańsk, Monachium, a nawet, jak w legendarnym serialu *Stawka większa niż życie*, Stambuł czy w nominowanym do Oscara *W ciemności* – Lwów.

Oczywiście były też obrazy, w których miasto zagrało samo siebie. Chodzi tu przede wszystkim o jeden z najwybitniejszych obrazów w historii polskiej kinematografii – *Ziemię obiecana*, serial *Daleko od szosy*, a także nakręcone w nie tak dawnej przeszłości: typowo łódzką *Aleję gówniarzy* i specyficzny film Grzegorza Królikiewicza *Sąsiedzi*. Przed zbliżającą się wielkimi krokami premierą *Powidoków* Andrzeja Wajdy – kolejnego obrazu z Łodzią w roli głównej – właśnie te filmy wraz z rolą, jaką pełniło w nich miasto, chciałbym czytelnikom „Kroniki” przypomnieć.

„Chciałbym, żeby moja Łódź rosła...”

Ziemia obiecana Andrzeja Wajdy – okrzyknięta w ankiecie rozpisanej przez Muzeum Kinematografii z okazji 120-lecia kina najlepszym polskim filmem wszech czasów – narzuca Łodzi rolę emblematyczną, wręcz kluczową. To właśnie w tym nakręconym w 1974 roku obrazie miasto pełni główną rolę. Większość kadrów realizowanych była na łódzkich ulicach, w fabrycznych i pałacowych pomieszczeniach.

Jak opowiada słynna dykteryjka, obraz spowodował wśród amerykańskich krytyków (był nominowany do Oscara i prezentowano go w ramach specjalnych pokazów przed galą wręczenia nagród, gdzie ostatecznie przegrał z obrazem *Uzależnienie* Akiry Kurosawy) nie lada sensację. Jak to było możliwe – powiadano – że w tej szarej i siermiężnej komunistycznej Polsce stworzono tak imponujące dekoracje? Tymczasem, o czym w USA nawet się śniło, w *Ziemi Obiecanej* w zasadzie nie było potrzeby tworzyć specjalnych, oddających prawdę epoki dekoracji. Nie wiadano w ogóle, iż w mieście włókniarzy najwyczajniej w świecie zachowały się naturalne plenery. Przepiękne pałace i imponujące fabryki z maszynami wyglądały tak, jakby wprost przeniesiono je z XIX wieku. Przypomnijmy: zdjęcia robiono głównie w dawnych zakładach dwóch gigantów łódzkiego przemysłu: Izraela Poznańskiego i Karola Scheiblera. „Polski Manchester” w znakomitym obrazie Wajdy jest wszystkim: fabryczną infrastrukturą i ciężkim powietrzem, płynącymi do rynsztoków ściekami i kominowym dymem.

To wszystko tworzy niepowtarzalną aurę i klimat. Łódź w *Ziemi Obiecanej* posiada też cechy symboliczne, które w zasadzie charakteryzują ją do dziś. Jest zarazem zbawczą mekką i piekłem, niepowtarzalną szansą na zrobienie kariery i pieniędzy, a zarazem miejscem przeklętym, dekadentckim, destrukcyjnym, gdzie bardzo łatwo – czego dowiódł zdeklasowany szlachcic Trawiński (grany przez Andrzeja Łapickiego) – palnąć sobie w łeb. To miejsce, które wciąga, fascynuje, ale i wysysa wszelkie siły vitalne, czyniąc z ogromnej masy łódzkich robotnic i robotników ludzkie widma. *Ziemia obiecana* to zdecydowanie najlepszy filmowy obraz „polskiego Manchesteru”, a także świetny zapis ducha dziejów.

Film idealnie ilustruje blaski i cienie rodzącego się na ziemiach polskich dziewiętnastowiecznego kapitalizmu oraz wiążących się z tym przemian społecznych, w tym ostatecznej erozji szlacheckiego etosu. Łódź pełni tu również niepoślednią rolę lustra nowoczesności. To odbicie, w którym drapieżne, a zarazem pasjonujące miasto staje się alegorią dla całego – będącego jeszcze pod zaborami – kraju. Taki dwoisty charakter najlepiej oddaje jeden z wielu słynnych filmowych dialogów, w którym przywołany już Trawiński w rozmowie ze starym Żydem Dawidem Halpernem (wielka drugoplanowa rola Włodzimierza Boruńskiego) mówi, że „takiego złodziejskiego miasta nie ma drugiego w Europie”, po czym słyszy odpowiedź: „Mnie chodzi o co innego, ja chcę, żeby stawiali domy, żeby budowali fabryki, robili ulice, urządzali komunikację, przeprowadzali drogi! Ja chcę, żeby moja Łódź rosła, żeby miała



pałace wspaniałe, ogrody piękne, żeby był wielki ruch, wielki handel i wielki pieniądź”. Przez ten pryzmat przez wiele lat, a trochę również i dziś, była i jest postrzegana Łódź.

Łódź Gierkowskiego awansu

Zupełnie inny, bo peerelowski i zanurzony w estetyce epoki gierkowskiej, jest wizerunek Łodzi w serialu *Daleko od szosy* z 1976 roku w reżyserii Zbigniewa Chmielewskiego. Jest to telewizyjny obraz opowiadający losy człowieka z awansu – Leszka Góreckiego (w tej roli nieopierzony wtedy, a dziś świetny aktor – Krzysztof Stroiński), prostego chłopaka z podłódzkiej prowincji. To, co go wyróżnia, to ogromna determinacja i chęć wyrwania się z „zabitej dechami” wsi i zrobienia kariery. Nie chce jak jego rodzina i koledzy kontynuować tradycji rolniczych. Marzy o mieście – tam chce żyć i spełniać się zawodowo. Bohater *Daleko od szosy* ze swoimi ponadprzeciętnymi aspiracjami idealnie wpisuje się w konsumpcjonistyczny czas drugiej połowy lat 70. Leszek chce zostać profesjonalnym kierowcą i robi wszystko, by swój wymarzony cel zrealizować. Boryka się przy tym z piętrzącymi się niemal na każdym kroku przeszkodami – począwszy od ekspresowego nadrabiania braków w edukacji, a kończąc na pokonywaniu codziennie ogromnych odległości pekaesem. Bohater przeprowadza się wprawdzie na Śląsk, ale później na stałe osiada w Łodzi. Pomaga mu w tym Anka (Irena Szewczyk), córka dentystki mieszkająca w Łodzi i studiująca tu biologię. Na początku tylko się przyjaźnią, ale dość szybko i naturalnie uczucie przeradza się w miłość. Kolejną komplikacją na drodze Leszka do „sukcesu i szczęścia” jest przepaść intelektualna między zakochanymi. Na przekór wszystkiemu i wszystkim (wielkowiejskie środowisko znajomych

Anki wyśmiewa się z aspirującego do lepszego życia chłopaka z prowincji) biorą ślub. Miasto na każdym kroku towarzyszy bohaterom. Każdy z „łódzkich” odcinków (4–7) rozpoczyna się swoistą panoramą – widokiem na nowoczesną metropolię oferującą dostatnie i ustabilizowane życie. Niełatwo wyliczyć wszystkie łódzkie obiekty, które oglądamy w *Daleko od szosy*.

Na ekranie najczęściej pojawia się Dworzec Łódź Kaliska, Wydział Biologii i Chemii Uniwersytetu Łódzkiego (tam uczy się Anka), Muzeum Sztuki przy ul. Więckowskiego, plac Wolności, ul. Piotrkowska, plac Niepodległości, plac Dąbrowskiego, a także sklep przy ul. Piotrkowskiej, gdzie później mieściła się kultowa restauracja Esplanada. Większość miejsc gra w serialu po prostu siebie. To jedyny w swoim rodzaju zapis kształtu miasta w szczytowej formie za czasów PRL. Nie ma co ukrywać – był to czas swoistego rozkwitu i widocznej prosperity (oczywiście na kredyt, jak niemal wszystko w epoce Gierka). W połowie lat 70. liczba mieszkańców Łodzi lawinowo poszła w górę, a przemysł włókienniczy znakomicie współpracował z rynkami bratniego ZSRR – nic nie zapowiadało późniejszego załamania. Serial *Daleko od szosy*, w którym dość interesująco poruszano współczesny dla Polski Ludowej temat migracji ze wsi do dużych metropolii i awansu społecznego, cieszył się niekłamaną popularnością. Nie zabrakło w nim wprawdzie peerelowskiej propagandy, niemniej obraz Łodzi, chwilami wręcz kronikarsko, był zawsze pięknie uchwycony – w pełni pokazywał jej rozkwit.

Miasto upadłe

Na przeciwnym biegunie plasują się ostatnie filmy, w których Łódź jest wizualną wartością samą w sobie – *Aleja gówniarzy* Piotra Szczepańskiego (2007) i *Sąsiady* Grzegorza Królikiewicza (2014). To jednak bardzo gorzkie obrazy, obnażające niepokojące – i coraz mocniej się utrwalające – społeczne trendy, które obecnie trawią miasto. Twórcy mierzą się na ekranie z wykluczeniem, dziedziczną biedą, marazmem i przerażającym drenażem łódzkich talentów, które w poszukiwaniu lepszej przyszłości są zmuszone opuszczać rodzinne miasto, najczęściej na rzecz Warszawy.

Tak oto historia (także ta filmowa) zatoczyła swoje koło – niegdyś to Leszek Górecki z *Daleko od szosy* wyruszał ze swojej wioski ku lepszemu jutru do Łodzi. Dziś, w czasach ekonomicznego kryzysu i społecznych błędów III RP, bohater Szczepańskiego szuka szczęścia już w odwrotnym kierunku. Zresztą i tak powinien się cieszyć – postaci z obrazu Królikiewicza nawet na to nie stać. Mieszkańcy jednej z łódzkich kamienic zmagają się z permanentnym brakiem perspektyw, zapomnieniem i pogardą. W zasadzie tylko wegetują. Ogrom osobistych tragedii bardzo celnie wychwytuje oko kamery. Film realizowano głównie na ulicy Ogrodowej, gdzie oglądamy typowe zapuszczone łódzkie mieszkania – stare domy z czerwonej cegły i ciasne klatki schodowe. Tak o tej realizacji wspomina Królikiewicz: „Szedłem po tym mieście, najdziwniejszym mieście – nawet w snach nie widziałem takich miast [...]. Nawet czytając powieści opisujące metropolie, tajemnice zaułków, nawet Kafkę”. Akcja *Alei gówniarzy*,

jak niegdyś *Ziemi obiecanej*, w całości rozgrywa się w Łodzi – ale to już zupełnie inne miasto. Jest jedynie cieniem dawnej potęgi. Zarówno reżyser filmu, jak i odtwórca głównej roli Marcin Brzozowski to łodzianie. W obrazie wykorzystane zostały – jak najbardziej intencjonalnie i z muzycznym smakiem – fragmenty utworów łódzkich zespołów: Cool Kids of Death oraz NOT. One także są lustrem upadku coraz mniej licznej łódzkiej aglomeracji. Najbardziej dojmującym i na pewno znacznie przesadzonym, ale jednak wymownym cytatem z *Alei gówniarzy* są słowa: „Polska jest jak dupa, a w środku tej dupy jest dziura, a ta dziura to jest właśnie Łódź”. By dorzucić jeszcze więcej artystycznego niepokoju do obrazu losów „polskiego Manchesteru”, warto też przywołać początek filmu, ukazujący sondę dla lokalnej telewizji na temat perspektyw życia w Łodzi. Indagowani przechodnie, jak można się spodziewać, zgodnie stwierdzają, że w mieście nie ma jakiegokolwiek przyszłości i najlepiej z niego wyjechać. Czy te gorzkie kinowe proroctwa z *Alei gówniarzy* i *Sąsiadów* odpowiadają prawdzie? Czy Łódź czeka taki los? Czy miasto szans, jak w Wajdowskiej *Ziemi obiecanej*, i filmowych marzeń, jak w *Daleko od szosy*, przechodzi już tylko do historii?

Epilog – żyjesz w mieście rewolucji

A może Łódź stanie się forpczłą społecznej rewolucji? Może ten potencjał zapłodni w przyszłości filmowców? Historyczna przeszłość miasta może temu sprzyjać. Od kilku lat odbywają się tutaj coraz liczniejsze – niemniej wciąż tylko o charakterze lokalnym – obchody „Powstania Łódzkiego – rewolucji 1905 roku”. Materia filmowa już wcześniej szła w sukurs tej wizji. Mam tu na myśli dwa dość zapomniane filmy – obraz Juliana Dziedziny *Czerwone ciernie* (1976), a także dużo lepszą i ciekawszą *Kanalię* (1992), debiutancką fabułę niedawno zmarłego Tomasza Wiszniewskiego. Obydwa obrazy opowiadają o rewolucji 1905 roku w Łodzi, co drugi czyni w dodatku w atrakcyjnym kostiumie wartkiego filmu sensacyjnego. Czy to jakiś trop? Wiem jedno: wiadomości o śmierci Łodzi filmowej są – parafrazując słowa Marka Twaina – grubo przesadzone. Widowym tego znakiem jest wchodzący właśnie do kin ostatni film Andrzeja Wajdy *Powidoki*, a także wciąż niewyczerpany potencjał artystyczno-logistyczny miasta, na czele z coraz prężniej się rozwijającym festiwałem Cinergia.

Łódź w kwestii filmu na pewno jeszcze nie powiedziała ostatniego słowa.

Mikołaj Mirowski

– dr, publicysta, historyk Muzeum Tradycji Niepodległościowych

kultura

Festiwal Kultury Chrześcijańskiej przeszedł do historii

Jubileuszowy i ostatni

Maria Sondej

str. 65

Grupa ZERO-61

Fotografie zbiorowego eksperymentu

Marcin Kieruzel

str. 74

***Dogville* w Teatrze Nowym**

Sumienie wystawione na próbę

Dominika Łarionow

str. 83

Soundedit 2016

Łodzianie, nadstawcie uszu!

Olga Łabendowicz

str. 87

Sztuka i muzyka alternatywna w Muzeum Sztuki

W zaułkach dźwięków

Karol Józwiak

str. 93

Zderzenie kultur na Igrzyskach Wolności

Dyskutując w Łodzi o globalnych zmianach

Błażej Filanowski

str. 98

Festiwal Kultury Chrześcijańskiej przeszedł do historii

Jubileuszowy i ostatni

kultura

Kościół tonie w mroku, tylko główny ołtarz jest oświetlony reflektorem. W jego kręgu kobieta. To Danuta Michałowska. Czarna spódnica, wytworna srebrno-czarna bluzka z dekoltem, piękna srebrna biżuteria. Nad aktorką polichromowana rzeźba – postać Matki Boskiej, stojąca na złotej ziemskiej kuli.

Ołtarz znajduje się w Kościele Środowisk Twórczych przy ul. Skłodowskiej-Curie, zwanym Kościołem Artystów. Od 1997 roku, zawsze w listopadzie, odbywają się tu różnorakie wydarzenia, które ksiądz prałat Waldemar Sondka organizuje w ramach cieszącego się ogromną popularnością Festiwalu Kultury Chrześcijańskiej. W roku 2016 impreza odbyła się po raz dwudziesty.

Wróćmy do opisywanej powyżej sceny. W ciszy i skupieniu słycać każde wypowiedziane przez aktorkę słowo. Michałowska w pełni panuje nad zebranymi w świątyni ludźmi. Oszczędna gestykulacja, świetna dykcja. W oparciu o teksty Starego Testamentu (Księga Rodzaju, Pierwsza Księga Królewska, Psalmi i Pieśń nad Pieśniami) przygotowała monodram, który zatytułowała *Gołębica w rozpadlinach skalnych*. Opowiada w nim historię pięknej Abiszag, do której król Dawid mówi: „Jakżeś ty piękna, przyjaciółko moja, gołębico moja w rozpadlinach skalnych”.

Ten spektakl Michałowska zaprezentowała łódzkiej publiczności 13 listopada 1998 roku, w czasie drugiego Festiwalu Kultury Chrześcijańskiej. Rok wcześniej, na pierwszym festiwalu, pokazała *Raj utracony* wg Johna Milтона w tłumaczeniu Macieja Słomczyńskiego, a w 2003 roku wystąpiła po raz trzeci, przywożąc na festiwal *Tryptyk rzymski*.

Wszystkie trzy przedstawienia powstały w ramach uprawianego przez tę aktorkę teatru biblijnego, który – po wyborze kardynała Karola Wojtyły na papieża – nazwała Teatrem Godziny Słowa. Występowała zazwyczaj w kościołach i na scenach prywatnych. *Gołębicę* przedstawiła także w Watykanie, w prywatnym salonie



Jana Pawła II. Znali się i przyjaźnili od 1940 roku, kiedy to razem zagrali w *Przepióreczce* Zeromskiego przygotowanej przez Juliusza Osterwę.

Łódzkie przedstawienie pamiętam doskonale, choć minęło 18 lat. Maleńka świątynia, po brzegi wypełniona publicznością, była znakomitym miejscem do odbioru tego spektaklu. Nic dziwnego, że Danuta Michałowska po występie dostała od publiczności tyle kwiatów, że z trudem mogła je utrzymać. A ja swoją relację pisaną dla jednej z gazet zakończyłam tak: „Łodzianie winni są wdzięczność księdzu Waldemarowi Sondce za obecność tej wielkiej artystki w tegorocznym Festiwalu Kultury Chrześcijańskiej”. Te słowa można by powtórzyć po wielu, wielu wydarzeniach na kolejnych Festiwalach Kultury Chrześcijańskiej.

Dla chwały Logosu

Ksiądz Sondka często wspomina, że pierwszy festiwal zorganizował, by w ten sposób uczcić dziesięciolecie Teatru Logos; zaprosił przede wszystkim tych artystów, którzy wcześniej z Logosem współpracowali, na przykład Ewę Wycichowską i prowadzony przez nią Polski Teatr Tańca – Balet Poznański czy Teatr im. S.I. Witkiewicza z Zakopanego.

Na pierwszym i kilku następnych festiwalach występował także Oktoich, Zespół Kameralny Cerkwi Prawosławnej z Wrocławia, ale ksiądz Sondka gościł ten chór już wcześniej, na organizowanych przed festiwalem corocznych Dniach Kultury Chrześcijańskiej. W czasie koncertu zespołu Oktoich zazwyczaj był na widowni arcybiskup Szymon Romańczuk, przychodzili także inni wierni łódzkiej parafii prawosławnej.

Zanim chór zaśpiewał pierwszy utwór, dyrygent prosił arcybiskupa o błogosławieństwo. A potem przez ponad godzinę rozbrzmiewały przepiękne prawosławne kanony, hymny liturgiczne i psalmy. Na pierwszym i drugim festiwalu śpiewacy kończyli swój koncert patriarszą melodią „Mnogaja leta”, składając „księdzu Waldemar” życzenia „Na długie lata”. Te występy to praktyczna lekcja ekumenizmu. Byłam, słyszałam, biłam brawo – jak wszyscy.

A podhalańska kapela Trebunie-Tutki? Ten pochodzący z Białego Dunajca rodzinny góralski zespół zawsze był owacyjnie witany w Łodzi. Powstał w 1991 roku, ma w dorobku kilkanaście kaset i płyt (druga znalazła się na 6. miejscu europejskiej listy World Music oraz na liście najlepszych albumów w Kanadzie). Razem z Twinkle Brothers, słynną jamajską grupą reggae, Trebunie zrealizowali dwie płyty; jedną z nich uznano za największe wydarzenie Berlińskich Targów Muzycznych w 1994 roku. Gdy przed ołtarzem zagrali Władysław Trebunia Tutka, jego dzieci – Krzysztof, Jan i Anna – oraz Andrzej Wyrósteck, mąż Anny, to kościół drżał w posadach. A że niektóre góralskie piosenki bywają frywolne, ojciec rodu w takich momentach odwracał się ku Matce Boskiej górującej nad wiernymi i Świętą Paniąkę przeproszał...

Trebunie-Tutki na festiwalu wystąpili kilka razy, a gdy ich nie było, przyjeżdżała inna góralska kapela: z Zuberca na Słowacji albo zespoły HUDRA i Krywań – oba z Zakopanego czy także Hania Chowaniec-Rybka z zespołem (pojawiała się również i tym razem, na jubileuszowej edycji). Stały akcent góralski w programie festiwalu to nie przypadek, lecz przejaw fascynacji księdza Sondki górami, w których się rozkochał jeszcze jako licealista. Do czasu święceń kapłańskich wszystkie wakacje spędzał w Białce Tatrzańskiej. Od ponad 30 lat jest ratownikiem Tatrzańskiego Ochotniczego Pogotowia Ratunkowego, brał udział w kilkudziesięciu trudnych wyprawach ratowniczych. Obowiązujące każdego ratownika 120 godzin dyżuru rocznie „odpracowuje” z nawiązką, ale jeździ w góry także wtedy, gdy ma po prostu wolną chwilę. – „Po każdym festiwalu także jadę do „Księżówki” w Zakopanem na rekolekcje i wtedy nawet nie zaglądam do kolegów z TOPR. Muszę odpocząć, a przede wszystkim się wyciszyć po burzliwych tygodniach przygotowań i po samej imprezie” – mówi twórca Festiwalu Kultury Chrześcijańskiej.

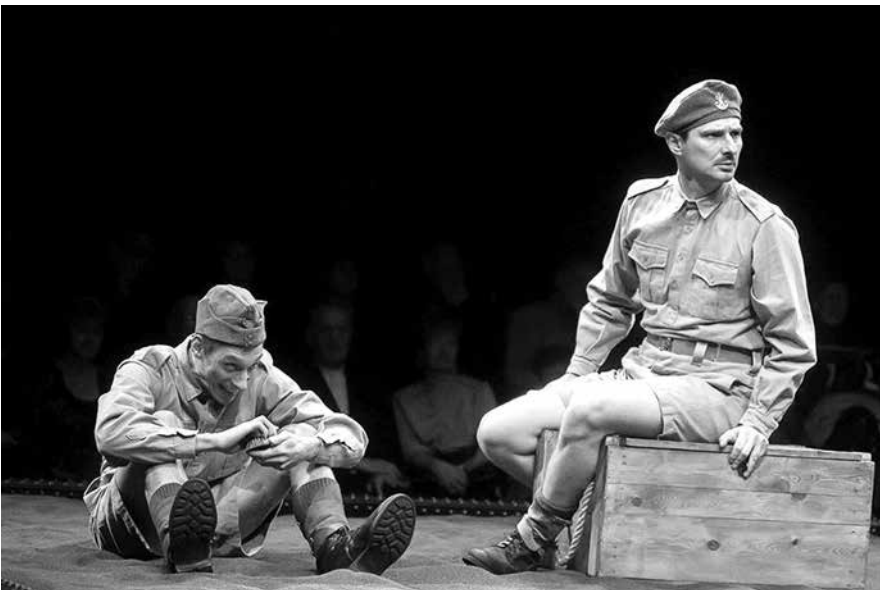
15 tysięcy bezpłatnych wejściówek

Pierwszy festiwal trwał miesiąc, wszystkie następne – 15 dni. I choć są krótsze, program mają bogatszy. Jest to możliwe, bo teraz bywają dni, w których widzowie mają do wyboru dwa, trzy, a nawet cztery wydarzenia. – „Właśnie o wybór chodzi. Po latach doświadczeń doszedłem do wniosku, że nie będziemy wydawać jednej osobie wejściówek na wszystkie imprezy festiwalu. Chcę, żeby każdy się zastanowił i wybrał te spektakle czy koncerty, które go naprawdę interesują. Dlatego wprowadziłem ograniczenia: każdy może otrzymać po dwa zaproszenia na trzy imprezy. Nie więcej, choćby nawet stał całą noc. Dzięki temu ci, którzy dotrą do biura festiwalowego później, także

mają szansę coś otrzymać, a ponadto ludzie nie przyjdą na przypadkowe wydarzenia. Ciągle pamiętam koncert rockowego zespołu Armia, który zaprosiłem na drugi festiwal, w 1998 roku. Część widowni była zdezorientowana, usłyszawszy ich muzykę, a starsza pani opuściła salę Galerii Tower Building po pięciu minutach” – tłumaczy swoją decyzję ksiądz Sondka.

Nocne kolejki pod biurem festiwalowym stopniowo odchodziły w przeszłość. Ale najstarsi bywalcy doskonale pamiętają, że pierwsi chętni do otrzymania wejściówek (wówczas na cały festiwal) ustawiali się już wieczorem poprzedniego dnia. – „Staraliśmy się pomóc, częstując ciepłą herbatą i kawą, a gdy trafiła się mroźna noc, otwierałem kościół, by ludzie nie odchorowali miłości do kultury” – przypomina ksiądz Sondka.

Festiwal przemawia do widzów tym, że prezentuje program różnorodny, a więc każdy może znaleźć coś dla siebie: teatr, taniec, śpiew, muzykę, wystawy plastyczne, film, ale i konferencje, na których również nie brakowało uczestników czy msze będące pełnoprawnym elementem programu festiwalu. Wielokrotnym prowadzącym konferencje na temat muzyki (m.in. Bacha) był prof. Marek Dyżewski z Wrocławia, który wykładał we wszystkich polskich uczelniach muzycznych, a także w Bonn, Norymberdze, Hamburgu, Berlinie, Gandawie, Brukseli, Sankt Petersburgu, Nicei, Paryżu, Wiedniu, Waszyngtonie. W roku jubileuszowym przedstawił nieznaną szerzej katolikom niezwykle muzyczno-modlitewne dzieło chorału protestanckiego. „Nie byłoby muzyki Jana Sebastiana Bacha, nie byłoby jego kantat, motetów, pasji oraz większości jego muzyki organowej, gdyby nie chorał protestancki. Z niego wszak



jego muzyka wyrasta, na nim wspierają się jej przesłania i symboliczne sensory. Ale nie byłoby tysięcy chorałowych melodii i niesionych przez nie tekstów, gdyby u progu protestanckiej reformy nie pojawiły się natchnione chorały samego Marcina Lutera” – uważa prof. Dyżewski. Szkoda tylko, że jego wykładu i prezentacji najpiękniejszych fragmentów nagrań chorałowych skomponowanych przez Marcina Lutera wysłuchało tak mało osób, które ksiądz Sondka określił mianem „koneserów najwyższej kultury”.

Podkreślić trzeba, że choć festiwal ma w nazwie „kulturę chrześcijańską”, nie stanowi to w żadnym stopniu czysto konfesyjnego ograniczenia, ale jest dla każdego z widzów punktem wyjścia do własnych poszukiwań. Zapewne także dlatego impreza bardzo szybko zdobyła sobie popularność. Na początku oferowano łodzianom około pięć tysięcy wejściówek, w ostatnich latach – trzy razy więcej. Jest to możliwe głównie dzięki przeniesieniu wielu wydarzeń poza kościół przy ul. Skłodowskiej-Curie: do archikatedry, do kościoła Matki Boskiej Zwycięskiej przy ul. Łąkowej i Matki Bożej Jasnogórskiej na Widzewie, do teatrów (Nowego, Powszechnego, Muzycznego), do Klubu Wytwórnia czy do sali koncertowej Akademii Muzycznej przy ul. Żubardzkiej. Niemal co roku festiwal „oswaja” jakąś nową lokalizację. Ale, prawdę mówiąc, widzów jest zawsze więcej niż wydanych miejscówek, bo tych bez kart wstępu ksiądz dyrektor potrafi „upchnąć” do już pełnej sali.

Artyści polscy i zagraniczni

„Upychanie” najczęściej zdarza się w tym maleńkim pomariawickim kościele przy ulicy Skłodowskiej-Curie, gdzie na przykład bardzo lubi grać Leszek Moździerz. To kolejny artysta – prócz wymienionych już zespołów – który regularnie odwiedza łódzki festiwal. Pierwszy raz był w 2001 roku, potem w latach: 2002, 2003, 2005, 2007, 2011, 2014... Wracali do Łodzi wielokrotnie Leszek Mądzik ze Sceną Plastyczną KUL (1998, 2002, 2008, 2016), Antonina Krzysztoń (1997, 1998, 1999, 2004), Stanisława Celińska, Bogusław Kierc, Wiesław Komassa, Teatr STU i – to oczywiście – wypróbowani przyjaciele: Ewa Wycichowska ze swoim zespołem oraz Teatr im. Witkiewicza z Zakopanego. To tylko fragment długiej listy wykonawców; można by ją ciągnąć jeszcze długim akapitem.

Choć ksiądz Sondka nie płaci artystom, oni lubią przyjeżdżać na festiwal, bo impreza uwodzi klimatem, autentycznością, zaangażowaniem. Pojawili się tu przecież i Janusz Gajos, i Grzegorz Turnau, i Dorota Wójcik, i Jerzy Trela, i Anna Seniuk, a także Edyta Geppert, Stefania Toczyska, Teresa Żylis-Gara czy Elżbieta Towarnicka.

Nie odmawiali także przyjazdu do Łodzi zagraniczni wykonawcy, najczęściej ludzie związani z muzyką: chór gregoriański z Finlandii, hiszpański balet z Murcji, Chór Męski Soboru św. Trójcy z Kijowa, Kingdom Choir z Anglii, chór kameralny z Armenii, flamandzka grupa wokalna Aquarius, marokański zespół Shahinaz śpiewający pieśni sakralne, Morphing Chamber Orchestra z Wiednia, a nawet zespół z Zambii! Dwukrotnie wystąpił światowy wirtuoz saksofonu Jan Garbarek (Norwegia) ze znakomitym Hilliard Ensemble (Anglia), była Rebekka Bakken z zespołem (również



Norweżka), śpiewał urodzony w Niemczech wybitny kontratenor, Andreas Scholl. Odkąd festiwal przekształcił się w imprezę międzynarodową, co roku przybywało wykonawców spoza Polski. Można powiedzieć, że XX-ty jubileuszowy, miał wykonawców z tylu krajów, ile lat przetrwała ta największa gratisowa dla widzów impreza artystyczna w Polsce – równo dwudziestu. Można było zobaczyć, posłuchać a czasem nawet zamienić słowo z artystami z Australii, Austrii, Belgii, Białorusi, Egiptu, Francji, Korsyki (top niby Francja ale inny język, inna tradycja muzyczna), Litwy, Niemiec, Serbii, Słowacji, Szwajcarii, Tajwanu, Ukrainy, USA, Węgier, Wielkiej Brytanii, Włoch. I oczywiście duża reprezentacja naszych rodzimych artystów estrady, muzyki, sceny.

Istotną pozycją w programie festiwalu były spektakle teatralne. Występowali gospodarze, czyli Teatr Logos, przyjeżdżały zespoły z różnych miast Polski. Prócz wspomnianej już Sceny Plastycznej KUL, Teatru Witkacego czy Polskiego Teatru Tańca Baletu Poznańskiego były to m.in. Staatstheater Kassel (spektakle Romana Komassy), Opolski Teatr Lalki i Aktora (*Pastorałki Tytusa Czyżewskiego*), Teatr Polski w Wrocławiu, Studio Teatr Test z Warszawy, Teatr im. H. Modrzejewskiej z Legnicy, Teatr Powszechny z Warszawy (*Msza za miasto Arras* w wykonaniu Janusza Gajosa), Teatr Studio z Warszawy (*Mała Steinberg* i Krystyna Janda), Divadlo v Dlouhé z Pragi (*Biesy Dostojewskiego*), niemiecki Staatstheater Braunschweig (*Romeo i Julia*), Lwowski Teatr Voskresinnia (*Hiob* na postawie tekstu Karola Wojtyły).

Znalazł się także w programie film, na który zapraszano widzów w pierwszych latach festiwalu. Po seansach odbywały się spotkania z reżyserami: Krzysztofem Zanussi (m.in. *Persona non grata*), Andrzejem Wajdą (*Piłat i inni*), Te-

resą Kotlarczyk (*Prymas – trzy lata z tysiąclecia*), Jerzym Łukaszewiczem (*Faustyna*). Projekcje, które odbywały się w kinie Przedwiośnie i w kinie Bałtyk, zgromadziły bardzo liczną publiczność, na udział w dyskusji z twórcami także zdecydowało się sporo osób.

To tylko niewielka część wydarzeń, które zapamiętaliśmy podczas dwudziestu edycji festiwalu. Koniecznie trzeba w tym miejscu podkreślić, że ważną wartością Festiwalu Kultury Chrześcijańskiej jest oferowanie kontaktu z wysoką kulturą ludziom, którzy być może nigdy nie wybraliby się do filharmonii czy do teatru. Ale nie bez znaczenia jest także możliwość bezpłatnego uczestniczenia w koncertach, spektaklach, recitalach artystów z pierwszych stron gazet. W 2006 roku widzowie festiwalu mogli w archikatedrze podziwiać Jana Garbarka, norweskiego mistrza saksofonu sopranowego i tenorowego, nic za to nie płacąc; gdy cztery lata później ten sam artysta ponownie przyjechał do Łodzi, bilety wstępu na koncert w Wytwórni kosztowały 180 i 250 złotych!

Polskie malarstwo, ikony i góry

W 2013 roku (XVII Festiwal Kultury Chrześcijańskiej) najważniejszym punktem programu była wystawa arcydzieł malarzy polskich ze zbiorów Lwowskiej Narodowej Galerii Sztuki, zatytułowana *Opus Sacrum. Opus Profanum*. W salach Centralnego Muzeum Włókiennictwa łodzianie mogli zobaczyć 58 obrazów autorstwa 45 polskich malarzy, m.in. Jacka Malczewskiego, Jana Matejki i Henryka Siemiradzkiego, Józefa Mehoffera, Artura Grottgera, Juliusza i Wojciecha Kossaków. Te prace to część zbiorów malarstwa polskiego od XVI wieku do początku drugiej wojny światowej. Ta pozostawiona we Lwowie kolekcja jest dziś najbardziej wartościowym zbiorem polskiego malarstwa poza granicami Polski.

Trzeba także wspomnieć o innej ciekawej i wyjątkowej wystawie, prezentowanej w tym samym muzeum wcześniej, w czasie XIV edycji festiwalu (2010). Zatytułowana *Ikona – słowo, droga, modlitwa* pokazywała ponad sto ikon ze zbioru Muzeum Ikon w Supraślu, od najstarszej, z XVII wieku, przedstawiającej Matkę Boską Włodzimierską po najnowsze, pochodzące z przełomu XIX i XX stulecia. Interesujące były także ikony kalendarzowe oraz niewielkie ikony podróżne. Ta wystawa wzbudziła duże zainteresowanie łodzian; wprawdzie Supraśl leży bliżej niż Lwów, ale tamtejsze muzeum ikon wcale nie jest łatwo zwiedzić, czego osobiście doświadczyłam...

Wystawy są częścią każdego festiwalu, od pierwszego począwszy, kiedy to w Galerii Duszpasterstwa Środowisk Twórczych prezentowano *Grafiki Teatru Logos*. W kolejnych latach pokazywano tam m.in. malarstwo Stanisława Białogłowicza (Rzeszów), Jerzego Dudy-Gracza (Katowice), Kiejstuta Bereźnickiego (Poznań) a także grafiki Tadeusza Michała Siary (był również gościem festiwalu w dwudziestej edycji) i Krystyny Filipowskiej (oboje z Katowic), Krzysztofa Skórczewskiego (Kraków). Zaproszenie księdza Sondki przyjęli tacy wybitni artyści jak malarz Jan Lebenstein z Paryża, rzeźbiarz Kazimierz Gustaw Zemła z Warszawy, malarz Stanisław Rodziński z Krakowa. Udało się ściągnąć z Włoch niezwykle wystawę, zatytułowaną *Osiemnastowieczne*

miedzioroty z Urbino (2005), zainteresowaniem cieszyła się prezentacja „papieskich” fotografii Adama Bujaka z Krakowa (1999). Artysta wydał w Polsce i na świecie kilkadziesiąt albumów, z których część była poświęcona Janowi Pawłowi II. Bujak nie dokumentował życia papieża (ta rola była zarezerwowana dla wartykańskiego fotografa Arturo Mari), lecz robił zdjęcia Ojcu Świętemu w nietypowych miejscach i sytuacjach. Ani sam papież ani nikt z jego otoczenia tych zdjęć nie cenzurował, choć pokazywały jego starzenie się chorobę i słabość...

Wśród wystaw były także takie, które wiązały się z górami, na przykład zatytułowana *Między niebem a ziemią* (2014) autorstwa himalaisty Macieja Berbeki (fotografie z wypraw i ekspedycji wysokogórskich) oraz jego żony Ewy Dyakowskiej-Berbeki (obrazy i sztandary, inspirowane tymi wyprawami). Wystawę przygotował i zaaranżował syn Berbeków, Stanisław, który po tragicznej śmierci ojca w górach dokonał wyboru jego zdjęć. Rok później na festiwalu pokazano fotografie francuskiego alpinisty, Patricka Gabarrou, a w 2016 roku – ks. Krzysztofa Gardyny z Cieszyna, himalaisty i duchownego katolickiego. Wszystkie trzy „górskie” ekspozycje były prezentowane w Budynku Fabryki Grohmana ŁSSE przy ul. Tymienieckiego.

* * *

Dwudziesty z kolei festiwal z 2016 roku ściągnął do Łodzi około dwustu artystów z dwudziestu krajów. Jednym z najjaśniejszych punktów programu był, moim zdaniem, bardzo ciekawy formalnie spektakl *Akropolis* Stanisława Wyspiańskiego w reżyserii Anny Augustynowicz, przywieziony przez Teatr Współczesny ze Szczecina. Wielu przeżyć dostarczył mi także znakomity koncert zespołu l'Arpeggiata pod kierownictwem Christiny Pluhar. Zespół używający barokowych instrumentów powstał w 2000 roku i skupia artystów z różnych środowisk muzycznych, pochodzących z wielu krajów Europy i świata. Tu dygresja: przed koncertem spotkałam w kościele przy ul. Łąkowej profesor lingwistyki Anę, pochodzącą z Sarajewa (Bośnia-Hercegowina) profesor lingwistyki. Ana mieszka na stałe w Australii, ale od kilku miesięcy przebywa w Jenie, gdzie prowadzi zajęcia uniwersyteckie. Ćwierć wieku temu przez rok uczyła się języka polskiego na Uniwersytecie Warszawskim. Ze znakomitym skutkiem! Po polsku mówi świetnie, niemal bezbłędnie. Teraz przyjechała do Łodzi specjalnie na występ l'Arpeggiaty, o którym dowiedziała się z Internetu. – „Od dziesięciu lat jeżdżę za nimi po Europie, jeśli tylko mam taką możliwość. Uwielbiam ich, mam ich wszystkie płyty! Specjalizują się w muzyce barokowej, która mnie także jest bliska”. W Łodzi Ana znalazła się dzień wcześniej, już kilka godzin po koncercie musiała wracać do Jeny, bo nazajutrz miała zaplanowane zajęcia ze studentami. Jak dowiedziałam się od księdza Sondki, Ana nie była jedyną cudzoziemką, która przyjechała do Łodzi na jedną z festiwalowych imprez...

Zaczynałam pisać ten tekst, gdy Festiwal Kultury Chrześcijańskiej jeszcze trwał. Byłam przekonana, że 5 listopada 2017 roku, czyli w pierwszą niedzielę

po Wszystkich Świętych, spotkamy się na kolejnej edycji. Choć, prawdę mówiąc, nieco się niepokoiłam, bo ksiądz Waldemar Sondka od kilku lat przygotowywał łodzian na informację, że festiwal zmierza ku końcowi; wspomniał o tym także dwa lata temu w rozmowie, zamieszczonej w nr 4 Kroniki Miasta Łodzi z 2014 roku.

I stało się. W ostatnim dniu festiwalu ksiądz Waldemar Sondka powiedział – najpierw po porannej mszy, później po wieczornym koncercie zamykającym imprezę – że to był ostatni Festiwal Kultury Chrześcijańskiej. „Żegnam Was ze wzruszeniem i czułością”* – mówił. Ale, jak po każdym festiwalowym wydarzeniu, widzowie usłyszeli: „Kolorowych snów, duża bużka, pa”.

Za rok Teatr Logos obchodzi trzydziestolecie. Nie uświetni tego jubileuszu kolejny Festiwal Kultury Chrześcijańskiej, ale możemy być pewni, że ksiądz Waldemar Sondka wraz z zespołem czymś jeszcze łodzian zaskoczy.

Dziś dziękujemy łódzkiemu duszpasterzowi środowisk twórczych za dwadzieścia wspaniałych imprez, za wielokrotną możliwość obcowania z najwyższą sztuką kojarzoną z chrześcijańskim przesłaniem: za te wszystkie spotkania – radosne, inspirujące ale i mądre, zachęcające do moralnych i etycznych przemyśleń.

*Maria Sondej
– dziennikarka*

XX Festiwal Kultury Chrześcijańskiej w Łodzi odbył się w dniach 6–20 listopada 2016 r.

*Całość pożegnalnego wystąpienia księdza Waldemara Sondki jest na stronie <http://fkch.wlodzi.com/>

Fot. dzięki uprzejmości organizatorów festiwalu

Grupa ZERO-61

Fotografie zbiorowego eksperymentu

Wydaje się, że dystans 55 lat to cezura, która zazwyczaj pozwala spojrzeć już obiektywnie na zjawiska artystyczne – ze swej natury trudne do natychmiastowego zaklasyfikowania. Właśnie 55-lecie powstania grupy ZERO-61 (1961–1969) stało się okazją do zaprezentowania łódzkiej publiczności jej dokonań. Wystawa w Muzeum Sztuki w Łodzi jest chyba pierwszą wyczerpującą próbą podsumowania trwającej osiem lat działalności toruńskiej grupy fotografików, której główni przedstawiciele zasiliли potem łódzkie środowisko nowej awangardy.

Nie oznacza to oczywiście, że podobne starania nie były podejmowane wcześniej. Już w 1986 roku, w 20. rocznicę powstania grupy, Muzeum Okręgowe w Toruniu podjęło pierwszą próbę retrospektywy dokonań „zerowców”. W tym kontekście trzeba też wymienić wystawę w Muzeum Okręgowym im. Leona Wyczółkowskiego w Bydgoszczy z 1999 roku oraz wystawę *Kuźnia* (nawiązującą do słynnej prezentacji z 1967 roku), zorganizowaną w Centrum Sztuki Współczesnej w Toruniu w 2010 roku. Nie wspominając już o kilku pomniejszych.

Dlaczego więc spuścizna ZERO-61 jest wciąż trudna do zaklasyfikowania i często mało znana? Problemy z umiejscowieniem dokonań tej grupy w historii fotografii polskiej XX wieku, a szerzej w ogóle w historii sztuki współczesnej w Polsce, są rozliczne. Warto od razu zdać sobie sprawę z być może najbardziej trywialnego: w istocie trudno oprzeć się wrażeniu, że na percepcję grupy nakładają się często późniejsze – i trzeba nadmienić „głośniejsze” – dokonania części jej członków związanych w latach 70. z łódzką szkołą filmową i z kręgiem Warsztatu Formy Filmowej. W tym kontekście ZERO-61 jest czasem postrzegana jako wstęp do działań artystycznych podejmowanych w ramach WFF lub tylko etap w biografiiach Józefa Robakowskiego, Wojciecha Bruszewskiego, Andrzeja Różyckiego i Antoniego Mikołajczyka. Takie – często nieświadomie – narzucające się podejście w oczywisty sposób zubaża percepcję zjawiska, a także pomija sylwetki pozostałych członków grupy. Nie ulega też wątpliwości, że cel ZERO-61 był jednak zasadniczo odmienny od neoawangardowego, nastawionego na analizę mediów podejścia twórców związanych z Warsztatem. W początkach WFF zaznaczyła się wszak tendencja do odciążenia się od wcześniejszych dokonań – Wojciech Bruszewski postulował wręcz grupowe

zniszczenie wszystkich prac z tego okresu. Na co nie zgodzili się dwaj inni założyciele Warsztatu – Różycki¹ i Robakowski.

Pisania o ZERO-61 nie ułatwiał również fakt, że artyści bardzo sprawnie poruszali się w obrębie historii i teorii sztuki, sami interpretując i poddając autoanalizie dzieje grupy i własne w niej zaangażowanie (warto przypomnieć, że dwaj jej członkowie, Józef Robakowski i Andrzej Różycki, są wciąż bardzo aktywni na polu sztuki – zarówno jako twórcy, jak i teoretycy). A czasem wręcz wchodząc – jak to miało miejsce w przypadku słynnych prasowych dysput Robakowskiego z historykiem fotografii Krzysztofem Jureckim – w ostre konflikty na tym polu. Robakowski zresztą w bardzo przemyślany sposób – aczkolwiek niestroniący od kontrowersji – potrafi walczyć o właściwą percepcję dokonań swoich i własnego środowiska. Nawet jego krytykowany przez wiele środowisk atak na kino „literackie” spod znaku Kieślowskiego i Zanussiego można odczytać w kontekście budowania artystycznej tożsamości tej części środowiska filmowego, dla której ambicją było raczej zaprezentowanie się na Festiwalu Documenta w Kassel niż na Festiwalu Filmowym w Wenecji.

W tym kontekście szczególnie cenna jest towarzysząca wystawie obszerna monografia grupy autorstwa prof. Lecha Lechowicza, wydana wspólnie przez Muzeum i łódzką filmówkę. Pozwala ona spojrzeć na działalność grupy z mniej znanych punktów widzenia, a także dostrzec wiele socjologicznych wątków związanych z jej działalnością – tych właśnie, które z natury rzeczy często umykają w bardziej abstrakcyjnych dysputach z zakresu historii i teorii sztuki.



Andrzej Różycki, Członkowie grupy Zero-61 przed otwarciem „Wystawy Fotografii Subiektywnej” w BWA w Krakowie, wrzesień 1968. Od lewej: Wojciech Bruszewski, Andrzej Różycki, Antoni Mikołajczyk, Józef Robakowski, Czesław Kuchta, Jerzy Wardak. Z kolekcji J. Robakowskiego



Manifest od zera?

Oglądając łódzką wystawę, trudno z początku oprzeć się wrażeniu, że prezentuje ona prace odbiegające od siebie estetycznie; od dość klasycznych, czasem nieco reportażowych przedstawień Oczkowskiego aż po niemal bezpostaciowe eksperymenty formalne Bruszewskiego. Trudno też szukać w historii grupy jakiejś jasnej deklaracji programowej czy zazwyczaj towarzyszącego różnym formacjom artystycznym manifestu, oczywiście jeśli za taki manifest-minimum nie uznać samej nazwy grupy. W istocie nazwa ZERO-61 była z początku deklaracją odcięcia się od zastanych „estetyk”, swego rodzaju „wyzerowania” historii. Ten rys nowatorstwa i kontestacji będzie charakteryzował nie tylko grupę ZERO-61, ale także późniejsze dokonania twórców związanych z Warsztatem Formy Filmowej. W tym sensie „zerowcy” nie starali się być kontynuatorami polskiej tradycji fotograficznej, przynajmniej nie w sensie linearnym. Ich hasło programowe (Aczkolwiek chyba rozumiane czysto humorystycznie niż serio) „Niech Gardzielewska² zapłacze” można odczytać właśnie jako chęć zdystansowania się, a czasem wręcz wywrócenia tradycyjnego nurtu polskiej fotografii.

Paradoksalnie jednak – co widać na wystawie – twórczość „zerowców” pulsuje od inspiracji. Zazwyczaj pochodzą one jednak spoza samej tradycji fotograficznej. W twórczości Kuchty pobrzmiewają motywy znane z secesji, Różycki w oczywisty sposób nawiązuje do symbolizmu i Młodej Polski, a Robakowski do sztuki *dada*. Jedną z charakterystycznych cech kształtujących się w owym czasie strategii artystycznych „zerowców” jest z całą pewnością bogactwo intelektualnych nawiązań

i inspiracji. Często zresztą podejmowanych w ramach indywidualnego procesu samokształceniowego – obok formalnej edukacji w ramach Wydziału Sztuk Pięknych UMK. U Andrzeja Różyckiego te zainteresowania intelektualne przerodzą się w głęboką fascynację etnografią, Bruszewskiego doprowadzą poprzez różnorodne inspiracje – choćby teorią znaku, filozofią języka czy nawet buddyzmem zen – między innymi do sztuki komputerowej. Bruszewski to zresztą artysta – co rzadkie w sztuce – posiadający autentyczną wyobraźnię filozoficzną, a czasem wręcz filozofujący poprzez sztukę.

Deklarowane zatem odcięcie się od głównego nurtu fotografii i zakwestionowanie go, trzeba raczej rozumieć jako poszukiwanie nowych pól inspiracji czy próbę wyjścia w kierunku najbardziej żywotnych i aktualnych prądów kulturowych. Gdyby dzisiaj pokusić się o jakąś próbę scharakteryzowania spuścizny artystycznej ZERO-61, to z całą pewnością można by stwierdzić, że działalność grupy była właśnie próbą wtórczenia do fotografii nowych, często nieoczywistych inspiracji. Próbą przybliżenia jej do kultury w ogóle.

Ów postulat miał też swój wymiar czysto techniczny – i wyrażał się w dążności do rozszerzenia technik, środków wyrazu czy nawet gestów tradycyjnej fotografii. W przeprowadzanych retrospektywnie wywiadach członkowie grupy przyznają się na przykład do wyraźnej inspiracji malarstwem, a nawet „zazdrości” wobec niego. W sensie, w jakim malarstwo oferowało twórcom znacznie więcej środków artystycznej ekspresji niż proste naciśnięcie spustu migawki. Stąd w pracach „zerowców” owo wyzwolenie migawki to zaledwie punkt wyjścia dla późniejszego dzieła. Bo tak naprawdę praca twórcza zaczynała się w ciemni fotograficznej. Co ciekawe, sam warsztat, w którym powstawały prace „zerowców”, przeszedł niemal do legendy. Przez cały okres działalności grupy była to ciemnia Pracowni Konserwacji Zabytków, w której zatrudniony był Czesław Kuchta. Powstające w pracowni Kuchty prace cechowały się nowatorskim i nietypowym podejściem do rzemiosła – cała ta z perspektywy czasu „alchemiczna” wręcz otoczka fotografii trudna jest już dzisiaj, w epoce fotografii cyfrowej, do zrozumienia. A właśnie w tym obszarze dokonywały się najciekawsze eksperymenty warsztatowe – montaż, darcie emulsji fotograficznej, nakładanie na siebie negatywów czy wręcz kolorowanie ich przy pomocy tradycyjnych metod malarskich. W jednym z wywiadów Andrzej Różycki relacjonował owe eksperymenty inspirowane przez najstarszego w tym gronie Czesława Kuchtę: „Zarażał nas technologią, każdy chciał i musiał przejść etap uwydatniania ziarna, osłabiania i wzmacniania kontrastów. Wyciągania z tej chemii maksymalnej ilości efektów. Poza tym Czesio był niesamowicie życzliwy, wiele nam podpowiadał, nie był zazdrosny o warsztat. Każdy z nas przeszedł fascynację ziarnem, grafizacją, odkryliśmy urodę błony używanej do technik drukarskich. To były takie fazy zachwyty, które pomagały nam w myśleniu estetycznym, upraszczaniu, pomijaniu walorów. Podejmowaliśmy nieustannie próby obrażania dawnej estetyki. Polegało to na tym, że każdy z nas wprowadzał coś zupełnie nowego. Jurek Wardak realizował składanki montażowe, metaforyczne, a z drugiej strony nawet anegdotyczne.

Dochodziło tym samym do rewolucyjnych wręcz odkryć. Przykładowo sfotografował łaciatą krowę i przekształcił ją w abstrakcyjny obraz czarno-białych plam. Krowa składała się już tylko z graficznych elementów czerni i bieli”.

Ważnym aspektem tych technicznych eksperymentów było też wychodzenie z klasycznych ram fotografii w kierunku trudnych jeszcze wtedy do sklasyfikowania nowych form wyrazu. Klasyczna niemal pod tym względem jest praca Robakowskiego *Durszlak* z 1961 roku – zdjęcie durszlaka przybite do zwykłej deski pięciocalowym gwoździem, imitujące relację przedmiotu przedstawionego na zdjęciu z autentycznym. Kwintesencją tego kierunku były zaś prace prezentowane na ostatniej wystawie grupy w ruinach Starej Kuźni w 1969 roku, będące już jedynie luźną trawestacją czy nawiązaniem do idei fotografii – np. *Ślad człowieka* Robakowskiego czy *Odcisk* Bruszewskiego, momentami przechodzące w instalację i sztukę performance.

Te odchodzące daleko od klasycznej fotografii eksperymenty niektórych twórców związanych z grupą ZERO-61 stały się zresztą jedną z przyczyn naturalnego rozpadu grupy około 1969 roku.



Awangardowy duch prowincji

Wspomniana wcześniej różnorodność prac „zerowców”, a także brak jasnej deklaracji programowej czy manifestu przywodzi na myśl pytanie o rzeczywistą spójność artystycznych wystąpień grupy. Wydaje się, że ZERO-61 było jednak formacją, która cechowała się pewną przygodnością. Różnie potoczyły się drogi poszczególnych twórców związanych z grupą. Część z nich w ogóle odeszła od fotografii, część – w tym Józef Robakowski – zdystansowała się od swojej ówczesnej twórczości. Dla większości twórców ZERO-61 było jedynie przystankiem na artystycznej drodze, zazwyczaj pierwszym. Nie ulega jednak wątpliwości, że co najmniej czterech artystów związanych z ZERO-61 ma dzisiaj stałe miejsce w historii polskiej fotografii. Józef Robakowski uchodzi zaś za jednego z bardziej prominentnych przedstawicieli sztuki współczesnej w Polsce.

Pomijając już rozmaite interpretacje estetyczne twórczości „zerowców”, wydaje się, że na osobną uwagę zasługuje sam fenomen grupy, rozumiany w kategoriach nieco bardziej socjologicznych. Taką próbę podjął prof. Lechowicz w swojej monografii, nie uciekając również od wątku politycznego.

Przyglądając się dokonaniom tych fotografików, można odnieść wrażenie, że polityka jest w niej kompletnie nieobecna. To z całą pewnością istotna cecha twórczości grupy ZERO-61. Ich artystyczne wypowiedzi są w istocie prawie zawsze uniwersalne bądź formułowane w kategoriach artystycznych.

Trudno się jednak nie pokusić w takim kontekście o próbę zrekonstruowania fenomenu grupy, a także późniejszych karier jej przedstawicieli właśnie w kategoriach socjologiczno-politycznych. W pewnym sensie sztuka, a także atmosfera prowincjonalnego wtedy Torunia mogły stanowić pewną enklawę wolności dla młodych twórców, niejednokrotnie pochodzących z wywłaszczonych ziemiańskich rodzin o tradycjach patriotycznych. Nie bez znaczenia jest też kontekst akademicki – większość członków grupy rekrutowała się ze studentów Wydziału Sztuk Pięknych Uniwersytetu im. Mikołaja Kopernika, składającego się w przeważającej mierze z kadry przedwojennych uniwersytetów Stefana Batorego w Wilnie i Jana Kazimierza we Lwowie. „Zerowcy” obficie czerpali nie tylko z wiedzy swoich nauczycieli – ważny był także proces samokształceniowy. Szukanie na własną rękę inspiracji czy formułowanie opozycji wobec nurtów w sztuce uznawanych za przestarzałe bądź mylne.

Działalność ZERO-61 kojarzyć się może oczywiście z nurtem kontestującym zastane w sztuce tradycje, często też z kpiną w rodzaju „Niech Gardzielewska zapłacze”. Trzeba pamiętać, że działalność ZERO-61 wywodzi się z amatorskiego ruchu studenckiego, a jej członkowie sprofesjonalizowali się w większości już w drugiej połowie lat 60., stając się członkami Związku Polskich Artystów Fotografików. Pierwsza wystawa, która zaprezentowała szerzej działalność grupy, a także zetknęła ją z ogólnopolską krytyką, odbyła się w 1968 roku (*Fotografia subiektywna*, Kraków). Przejście od ruchu amatorskiego do głównego obiegu sztuki, i to właściwie całą grupą, jest wydarzeniem wcale nie tak oczywistym.



Oczywiście za tą beztroską i ostentacyjnym „obrażaniem tradycji” kryła się solidna dyscyplina i swego rodzaju twórcza rywalizacja. Jak wspominał Janusz Garztecki: „Grupa bowiem wyznaczyła wszystkim członkom normy – a jakże! – pracy twórczej oraz terminy, w których należało przedstawić prace. Niestosowanie się do wytycznych groziło zetknięciem się z drobną rączką Czesia Kuchty, który przy pierwszym poznaniu powiadomił mnie, że waży aktualnie 109 kilo. Było więc czego się obawiać. [...] pełnił w Grupie społeczną rolę poganiacza niewolników, porykując na kolegów basem za wszelkie wykroczenia przeciw dyscyplinie grupowej, głównie zaś na Andrzeja Różyckiego”.

Osobiście ten aspekt działalności „zerowców” najbardziej mi imponuje. ZERO-61 było oczywiście dla jej twórców tylko przystankiem na artystycznej drodze – czasem wręcz wypieranym ze świadomości. Ale już w tym okresie ujawniła się owa kreatywna tendencja – żywiołowość, poszukiwanie inspiracji, nowych środków wyrazu, koleżeńska rywalizacja i narzucanie sobie wciąż nowych indywidualnych celów twórczych, a także, co istotne, dążenie do uniwersalizmu – swego rodzaju wolność od aktualnych kontekstów, również od kompleksu polskiego. Taka grupowa strategia paradoksalnie okazała się chyba niezwykłym tworzywem indywidualności. Kiedy przyjrzeć

się późniejszym biografiami takich twórców, jak Różycki, który próbował odnaleźć jakąś pierwotną harmonię natury w sztuce ludowej, gorączkowo szukającego filozoficznej prawdy Bruszewskiego, dla którego zainteresowanie mediami nie miało na celu tworzenia jakiejś estetyki, ale demaskowanie rzeczywistości („To, co robię, jest zastawianiem pułapek na to, co istnieje”), czy wreszcie Józef Robakowski, traktującego sztukę jako formę poznawania i kreowania własnej jaźni na potrzeby komunikacji z światem, można odnieść wrażenie, że są to jednak krańcowo różne, indywidualne zainteresowania. Co świadczy tylko o bogactwie inspiracji, którymi kierowali się „zerowcy”, a tym samym i o bogactwie inspiracji, które niosła ich sztuka.

Marcin Kieruzel
– socjolog kultury, publicysta
członek redakcji „Kroniki Miasta Łodzi” w latach 2012–2015

Grupa Zero-61, Muzeum Sztuki w Łodzi (ms¹), 7 października 2016–8 stycznia 2017, kurator: Lech Lechowicz.

Równoległe do wystawy w Muzeum Sztuki odbyła się wystawa *Józef Robakowski i Andrzej Różycki OD ZERA...* w Galerii Wschodniej (ul. Wschodnia 29) w dniach 7–23 października 2016. Ta szczególnie osobista prezentacja była formą opisanego doświadczenia jako formacyjnego dla obu artystów oraz próbą wspomnienia związanych z nią artystów, którzy już odeszli. Do grupy należeli: Czesław Kuchta, Jerzy Wardak, Józef Robakowski, Wiesław Wojczulanis, Romuald Chomicz, Lucjan Oczkowski, Andrzej Różycki, Antoni Mikołajczyk, Wojciech Bruszewski i Michał Kokot.

Bibliografia:

1. Lechowicz L., *Grupa Zero-61 (1961–1969)*, Państwowa Wyższa Szkoła Filmowa, Telewizyjna i Teatralna im. Leona Schillera w Łodzi, Wydział Operatorski i Realizacji Telewizyjnej, Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź 2016.
2. *Poetyka form. Andrzej Różycki*, Miejska Galeria Sztuki w Łodzi, Łódź 2011.
3. Zagrodzki J., *Wojciech Bruszewski. Fenomeny percepcji*, Miejska Galeria Sztuki w Łodzi, Łódź 2010.
4. <http://www.robakowski.net/>

Przypisy:

1. „Na początku października 1970 rozmawialiśmy o przyszłych działaniach, to było po wystawie czy jakiejś niespecjalnie udanej imprezie. Rozważaliśmy teoretycznie, ale zarazem i praktycznie możliwość powstania nowego ugrupowania i tak narodził się Warsztat. Pamiętam jak dziś, była nas trójka: Robakowski, Bruszewski i ja, z czasem dołączył jeszcze Mikołajczyk, który przyjechał do Łodzi. Wojtek był najbardziej radykalny z nas wszystkich i zgłosił apel o całkowite zerwanie z dorobkiem grupy Zero-61. Proponował akcję polegającą na zbiorowym zniszczeniu wszystkich dotychczasowych negatywów i prac. Wojtek mógł to zrobić, bo po prostu miał ich niewiele. Ja się nie mogłem na to zgodzić, dlatego że uważałem je za ważne, coś się tam zająbiało, coś kontynuowałem” – cytata za: Andrzej Różycki, *Poetyka Form*, Miejska Galeria Sztuki w Łodzi, Łódź 2011.
2. Janina Gardzielewska (ur. 13 lipca 1926 w Więcborku, zm. 4 kwietnia 2012), fotografka związana z Toruniem.

Fot. dzięki uprzejmości Muzeum Sztuki w Łodzi

Dogville w Teatrze Nowym

Sumienie wystawione na próbę

Zawsze nurtowało mnie pytanie, po co Lars von Trier napisał i nakręcił *Dogville* w 2003 roku? Jest to mroczna opowieść o górskim miasteczku, do którego trafia młoda kobieta. Akcja toczy się w Stanach Zjednoczonych w latach 30. ubiegłego stulecia. Grace jest piękna i dobrze ubrana. Jest inna, gdyż pochodzi z obcego względem tytułowego Dogville świata. Dziewczyna chce się schronić w małej społeczności. Nikt nie wie ani dlaczego tak postępuje, ani przed czym lub kim ucieka. Mieszkańcy, nie bez oporów, zgadzają się, by wykonywała drobne prace na rzecz wspólnoty w zamian za niewielkie wynagrodzenie. Nieznajoma wzbudza sympatię, jest uprzejma, grzeczna. Jej sytuacja ulega zmianie, gdy przyjeżdża szeryf z listem gończym, na którym widnieje zdjęcie Grace. Społeczność pozornie usiłuje ją ochronić. Szybko okazuje się, że eleganckie zachowanie kobiety i jej ogłada zaczynają budzić agresję. We wspólnocie zachodzi niebywała zmiana. Dotychczas mili ludzie stają się opresyjnymi strażnikami pilnującymi i wykorzystującymi jednego więźnia. Okrucieństwo w mniemaniu mieszkańców wydaje się bezkarne, gdyż dotyczy osoby ściganej przez państwowy wymiar sprawiedliwości. W finale uciemieżona mści się na swoich oprawcach.





Film powstał na początku nowego wieku, po atakach na WTC w Nowym Jorku 11 września 2001 roku. Pomimo rodzącej się ideologii mordy w imię religii wydawało się, że wraz z zacinającym się tysiącleciem pogrzebaliśmy wszelkie bestie, które w ubiegłym stuleciu doprowadziły do powstania obozów zagłady, gułagów. Pozornie wówczas bardziej baliśmy się inwazji kosmitów lub ataku wirusów komputerowych niż drugiego człowieka. Von Trier pokazał jak bardzo zło tkwi w ludziach, że jest ono immanentną cechą zwierzęcej natury naszego gatunku. Krytyka uznała film za antyamerykański. Jednak z perspektywy ponad dekady od premiery widać, jak bardzo ten osąd był powierzchowny. Przypowieść duńskiego reżysera definiowała dla współczesnego społeczeństwa łacińską maksymę *homo homini lupus*.

Marcin Liber, reżyserując *Dogville* na scenie Teatru Nowego w Łodzi, podjął się trudnego wyzwania. Przedstawienie bowiem nie uniknie porównań z obrazem filmowym. Dotyczy to zarówno warstwy znaczeniowej dzieła, jak i doboru obsady czy wprowadzonych dekoracji. W łódzkim widowisku scenografia autorstwa Mirka Kaczmarka stała się kluczem do zrozumienia całej idei polskiej adaptacji scenariusza. Konwencja, jaką obrał von Trier przy realizacji filmu, przypominała w znacznym stopniu spektakl teatralny. Jego scenograf, Peter Grant, usytuował miasteczko w wyizolowanej, umownej przestrzeni przypominającej halę w studiu filmowym. Topografia domów oraz pomieszczeń ważnych dla toczącej się akcji została zaznaczona prostym obrysem na czarnej powierzchni podłogi. Przypominało to popularną podwórkową zabawę w tzw. klasy. Znakami istotnymi stały się wprowadzone do przestrzeni rekwizyty:

łóżka, stoły, krzesła, biurka czy kołyska. W filmie owa umowność dekoracji podkreślała narastającą strategię gry, którą z Grace i jej tajemniczym pochodzeniem prowadzili mieszkańcy Dogville. Kaczmarek w realizacji łódzkiej przełamał filmową laboratoryjność schematycznej scenografii Granta. Wykreowana przez niego przestrzeń ujawniła siłę metaforyzacji sceny teatralnej, której funkcja łączy się z prowadzoną przez reżysera linią interpretacyjną tekstu. Scenograf zbudował na scenie wielką ścianę z drewnianych krzesel, która była niczym mur oddzielający Dogville od sfery wolności. Ulega on częściowej destrukcji, gdy Grace usiłuje uciec z opresyjnej sytuacji. Ratunek dla dziewczyny przychodzi również z przestrzeni spoza krzesel, ale wyzwolenie kobiety równa się zagładzie miasteczka.

Marcin Liber aktorów-bohaterów posadził w pierwszym rzędzie widowni. Zatem są obecni przez cały czas spektaklu, a do odegrania poszczególnych scen po prostu wychodzą na proscenium. Prosty zabieg inscenizacyjny wyznacza granice patologii Dogville, która z jednej strony jest wyraźnie zarysowana poprzez wspomniany mur, ale z drugiej strony rozciąga się, obejmując swym zasięgiem całą przestrzeń przeznaczoną dla publiczności widowiska. Tym samym wszyscy uczestnicy przedstawienia w Teatrze Nowym stają się mieszkańcami owej małej górskiej społeczności. Wprowadzając taki podział przestrzenny, reżyser nadał realizacji odmienne znaczenie metaforyczne, które nie do końca było intencją autora w 2003 roku. Jest to wielka zaleta inscenizacji Libera. Duński tekst w 2016 roku zabrzmiał inaczej. Polski reżyser pokazał, że tak naprawdę każdy z nas mieszka w jakieś niewielkiej wspólnotce, która być może, gdy uzyska władzę, będzie potrafiła zmienić obowiązujące zasady moralne w imię doraźnego celu. Dogville stał się modelową społecznością, która może dotyczyć bloku, kamienicy, ulicy, miasta, miasteczka czy wsi. Liber położył też nacisk na stygmatyzację Obcego jako osoby już z góry postrzeganej negatywnie. Zatem



łódzkie Dogville dotknęło aktualnego problemu: uchodźców, emigrantów politycznych, uciekinierów wojennych. A zatem Innych, którzy często w powszechnym dyskursie są waloryzowani poprzez wywołanie uczucia strachu.

Odmienność spektaklu Teatru Nowego w stosunku do filmowego pierwowzoru dotyczy również gry aktorskiej. Monika Buchowiec jako główna bohaterka musiała zmierzyć się z filmową Nicole Kidman. Łódzka Grace jest inna: jej piękno, niewinność mają w sobie coś prowokacyjnego, niczym Towarzyszka Dworzakowa z pamiętnej roli aktorki ze spektaklu *Brygada szlifierza Karhana* (reż. Remigiusz Brzyk, Teatr Nowy w Łodzi, 2008). Jednocześnie staje się niebezpiecznie wiarygodna, gdy zamienia się w bezwzględną mścicielkę w finałowej rzezi. Również kaszłująca Mirosława Olbińska jako sklepowa Ginger zestawiona z dumną filmową Lauren Bacall wychodzi ze starcia zwycięsko. Wszyscy pamiętamy niezwykle silną, piękną rolę Olbińskiej jako Lucy Zuker w spektaklu *Ziemia Obiecana* wg powieści Władysława Reymonta w reżyserii Remigiusza Cabana w Teatrze Studyjnym w Łodzi z 1991 roku. Aktorka, stojąc na scenie Teatru Nowego w *Dogville*, dała swojej postaci tę samą siłę, kobiety niemłodej i bezkompromisowej w swych poglądach. Michał Bieliński stanął wobec filmowego Paula Bettany, którego zupełnie zlekceważył. Postąpił słusznie, bo zagrał postać po swojemu, na granicy komedii i tragedii. Aktor pokazał całą chwiejność młodego mężczyzny, który jednocześnie kocha Grace, ale boi się stanąć przeciwko własnej społeczności. Spektakl spajał Sławomir Sulej jako narrator. Ubrany w czarny kostium był tym Obcym Wszystko Wiedzącym, prowadził publiczność głosem i jego modulacjami poprzez całą tragiczną i patologiczną zarazem historię.

Gdy po dwugodzinnym spektaklu, granym bez przerwy, wychodzimy na ulicę Więckowskiego, by wrócić do domów, czyż nie stajemy się realistycznymi mieszkańcami naszego Dogville? Liber pozostawia widzów z pytaniem: co naprawdę zrobimy, gdy do drzwi zapuka Grace o twarzy Syryjki, Czeczenki, Ukrainki, a nawet pięknej Francuzki o muzułmańskich korzeniach? Na jakich zasadach ją przyjmiemy i jak ją będziemy traktować? I co będzie, jeżeli okaże się, że nie ma żadnych dokumentów i nic o niej nie wiemy? Przed tym pytaniem stajemy w XXI wieku. Zapewne dlatego Lars von Trier napisał dla nas historię Dogville.

Dominika Łarionow

– dr nauk humanistycznych, teatrolog, historyczka sztuki, UŁ

Dogville, reż. Marcin Liber, premiera 2 kwietnia 2016, Teatr Nowy w Łodzi.

Spektakl nagrodzony: Złotą Maską za najlepszą rolę żeńską w sezonie 2015/2016 dla Moniki Buchowiec za rolę Grace oraz Złotą Maską za najlepszą scenografię w sezonie 2015/2016 dla Mirka Kaczmarka.

Fot. dzięki uprzejmości Teatru Nowego

Soundedit 2016

Łodzianie, nadstawcie uszu!



SOUNDEDIT '16

W październiku 2016 roku odbyła się w Łodzi ósma już edycja Międzynarodowego Festiwalu Producentów Muzycznych Soundedit. Jej hasłem przewodnim była poetycka fraza: *I Am The Sound* (Jestem brzmieniem, jestem dźwiękiem, jestem muzyką), co doskonale oddaje istotę tej imprezy. I choć jest to kolejne niebanalne przedsięwzięcie kulturalne w naszym mieście, jego ogromny potencjał pozostaje jednak przez łodzian wciąż – w znacznej mierze – niedostrzeżony. Czym jest Soundedit i dlaczego warto wyjść z domów, nadstawić uszu i posłuchać czegoś więcej niż tylko szumu przejeżdżających tramwajów?

Jedyny taki festiwal

Festiwal pojawił się pierwszy raz w 2009 roku. Był pomysłem powstałej rok wcześniej Fundacji Art Industry założonej przez producentów muzycznych: Macieja Werka, lidera i wokalisty powstałego w 1992 roku rockowego zespołu Hedone, i Marcina Tercjaka. Obaj byli już dobrze znani choćby z Radia Łódź, z którym od lat współpracowali. Pomysł, który zrodził to wydarzenie, okazał się bezprecedensowy nie tylko w Polsce, ale także, jak się zdaje, na świecie. Zagadnienie produkcji muzycznej i realizacji dźwięku nigdzie indziej nie doczekało się bowiem w całości poświęconego mu festiwalu.

Dodatковым atutem okazał się też fakt, że od samego początku wydarzenie zapuściło korzenie w miejscu, którego nazwa doskonale koresponduje z założeniami festiwalu. To łódzki Klub Wytwórnia, powstały w 2008 roku na gruncie istniejącej niegdyś przy ul. Łąkowej 29 Wytwórni Filmów Fabularnych, która po 1945 roku zaślęnęła produkcją wielu klasycznych dziś polskich filmów. I choć filmowa scheda tego miejsca została może nieco zepchnięta na margines, to Wytwórnia zyskała drugie życie, tym razem oddane niemalże w całości muzyce.

Najnowsza technologia wspiera muzykę

Jak zaznaczyli sami organizatorzy: „Tegoroczna edycja Międzynarodowego Festiwalu Producentów Muzycznych Soundedit zaskakuje najbardziej rozbudowanym i zróżnicowanym programem w historii wydarzenia”. Nie ulega jednak wątpliwości, że głównym motywem przewodnim tegorocznej edycji była muzyka elektroniczna,



której poświęcono cały jeden dzień. Pretekstem była mająca wkrótce się ukazać nakładem Narodowego Centrum Kultury publikacja pt. *Antologia Polskiej Muzyki Elektronicznej*. W ramach bloku programowego festiwalowicze mieli okazję wziąć udział w spotkaniach z takimi zespołami, jak KAMP!, Heart & Soul, A_GIM oraz uczestniczyć w warsztatach produkcji muzycznej opartej na syntezatorach i effect boxach brytyjskiej firmy Novation, której charyzmatyczny przedstawiciel Chris Calcutt zabrał publiczność w podróż po tajnikach tworzenia kompozycji przy pomocy najnowszych rozwiązań technologicznych.

Ośmiogodzinne intensywne szkolenie z przygotowania, projektowania i obsługi systemów nagłośnieniowych oraz wykorzystania nowoczesnych narzędzi to nie lada gratka dla muzycznych zapaleńców. Prowadzili je tacy znawcy systemów SMAART v8, JBL LAC czy Performance Manager, jak Krzysztof Polesiński (z warszawskiej firmy nagłośnieniowej Airpol, który na co dzień współpracuje z Edytą Górniak i zespołem Varius Manx) czy Arek Wielgosik (realizator dźwięku współpracujący m.in. z Moniką Brodką).

Soundedit to także duża dawka muzyki na żywo. W trakcie tegorocznej edycji mieliśmy okazję usłyszeć kilka ambitnych formacji. Grały PIN PARK, ATARI TEENAGE RIOT, a także wspomniane już grupy KAMP!, Heart & Soul oraz A_GIM. Na scenie Wytwórni wystąpił również określany mianem „ojca chrzestnego gotyckiego rocka” Peter Murphy – brytyjski wokalista znany z zespołu Bauhaus oraz zespół Raz Dwa Trzy z gościnnym udziałem Brodki, Dawida Podsiadło, Kwartetu Henryka Miśkiewicza oraz Orkiestry ICON. Ciekawostką był konkurs Novation Circuit Battle, w ramach

którego sześciu wcześniej wyłonionych uczestników przedstawiało na żywo swoje własne kompozycje z wykorzystaniem tytułowego groovboxa Circuit (oraz maksymalnie jednego dodatkowego urządzenia).

Jak co roku Soundedit postanowił wyjść także poza mury Wytwórni i rozbudzić brzmieniem inne łódzkie miejsca. Po to, aby festiwal – jak podają organizatorzy – „aktywnie wzbogacał tkankę miejską”. W Filharmonii Łódzkiej odbył się solowy koncert Brodki, w Fabryce Sztuki (ul. Tymienieckiego 3) można było zobaczyć niezwykle trójwymiarową dźwiękową instalację brytyjskiego muzyka i producenta Briana Eno (niezaprzeczalnej gwiazdy tegorocznej edycji), a w kameralnym Kinie Bodo (ul. Rewolucji 1905 roku 78/80) przez 10 dni festiwalowicze mogli poszerzyć swoje filmowe horyzonty, uczestnicząc w projekcjach filmów poświęconych muzyce. W repertuarze pojawiły się takie filmy, jak *Janis, 20 000 dni na Ziemi*, *Amy* i *Control*. Tegoroczna różnorodność doskonale pokazuje starania organizatorów, by docierać do coraz to nowszych odbiorców, którzy niekoniecznie muszą zajmować się zagadnieniem muzyki i produkcji zawodowo.

Ludzie ze złotymi uszami

Po raz kolejny Soundedit przyznał własną nagrodę. „Nagroda Festiwalu Soundedit to wyróżnienie trafiające do rąk osób, dla których muzyka to nie tylko zawód, ale przede wszystkim pasja. Producenci muzyczni są odpowiedzialni za to, jaki kształt artystyczny przybierze dana płyta czy przebój, producent stoi jednak zawsze z tyłu, w cieniu artysty. Dlatego właśnie twórcy festiwalu postanowili uhonorować producentów, których praca często jest niedoceniana lub, co gorsza, wcale niezauważana” – zaznaczają organizatorzy.

Od początku istnienia festiwalu nagroda „Człowieka ze Złotym Uchem” została przyznana już 28 razy. Warto wymienić przynajmniej kilku laureatów. Daniel Lanois to kanadyjski producent realizujący płyty grupy U2, Boba Dylana, Petera Gabriela, Briana Eno, Neila Younga i wielu innych wybitnych muzyków. Andrzej Smolik to nie tylko producent muzyczny, ale również czynny muzyk, kompozytor, multiinstrumentalista, dziennikarz radiowy, od 2011 roku zasiadający w Radzie Akademii Fonograficznej ZPAV w sekcji muzyki rozrywkowej. Jest też klawiszowcem zespołu Wilki. Martin „Youth” Glover statuetkę „Człowieka ze Złotym Uchem” otrzymał „za wizjonerstwo i pionierskie rozwiązania w dziedzinie produkcji muzycznej” (statuetkę wręczył mu Alan Wilder z Depeche Mode). Kolejni laureaci to Haydn Bendall – wieloletni pracownik studia Abbey Road; Władysław Komendarek – klawiszowiec zespołu Exodus, legenda polskiej muzyki elektronicznej; Sir Bob Geldof – muzyk, społecznik, aktywista, który otrzymał festiwalową nagrodę za „wyjątkowe wykorzystanie muzyki dla pokojowych celów na świecie” oraz Roger Glover – producent płyt i basista grupy Deep Purple, który po otrzymaniu wyróżnienia przyznał, że w jego długiej karierze nagroda ta jest prawdziwą „wisienką na torcie”

Co ciekawe, nagroda przyznawana jest także pośmiertnie; w tej formie uhonorowani zostali m.in. Grzegorz Ciechowski – statuetkę przyznaną w trakcie pierwszej edycji odebrała córka zmarłego w 2001 roku muzyka, Weronika Ciechowska, oraz Martin Hannett – producent kultowego zespołu Iana Curtisa, Joy Division (nagrada w 2010 roku). Ponadto – podobnie jak Komitet Noblowski postanowił w bieżącym roku bezprecedensowo przyznać literacką nagrodę Nobla Bobowi Dylanowi – Soundeditowi również zdarza się nagradzać za teksty. Przejawem tego jest statuetka przyznana w 2014 roku Lechowi Janerce – „za szczególną wrażliwość muzyczną oraz sztuk słowa”.

Podczas ostatniej edycji do grona dotychczasowych laureatów dołączyli wspomniany już brytyjski muzyk i producent Brian Eno, Alec Empire (właściwie Alexander Wilke-Steinhof), niemiecki muzyk i wokalista, twórca gatunku muzycznego znanego jako digital hardcore, współzałożyciel i lider zespołu Atari Teenage Riot, którego koncert uświetnił jeden z festiwalowych wieczorów, oraz lider zespołu Raz Dwa Trzy Adam Nowak. Dodatkowo, pośmiertnie uhonorowany został Sir George Martin – brytyjski producent muzyczny, kompozytor, aranżer i dyrygent znany jako „piąty Beatles” przez wzgląd na jego ogromny wpływ na ostateczny kształt utworów kultowego zespołu.

Wygląd statuetki „Człowieka ze Złotym Uchem” to efekt realizacji zamysłu twórcy festiwalu, Macieja Werka, który chciał, żeby „James Bond spotkał się z Salvadorem Dali”. Autorem projektu jest Artur Malewski, absolwent Akademii Sztuk Pięknych w Łodzi.

Trzeba jednak dodać, że Soundedit to nie tylko praktyczny aspekt związany z muzyką. Organizatorzy kładą również duży nacisk na walor edukacyjny



związany z zapleczem jej tworzenia. Jeden dzień festiwalu był zatem silnie zdominowany przez stałych partnerów Soundedit: Stowarzyszenie Autorów ZAiKS oraz Związek Producentów Audio Video ZPAV. Razem z panelistami i publicznością poddano pod dyskusję m.in. kwestię tego, jak ZAiKS rozwija obsługę online (bez konieczności wizyty w biurze stowarzyszenia, wysyłania dokumentów pocztą i składania „fortepianówki”, czyli zapisu nutowego), jak zarabiać przez organizację zbiorowego zarządzania bez wychodzenia z domu oraz debatowano nad problematyką tantiem w sieci.

Wprawdzie główna część programu już za nami, Soundedit 2016 w październiku się nie skończył, bo 10 stycznia 2017 roku w Studiu Koncertowym Polskiego Radia im. Witolda Lutosławskiego w Warszawie zaplanowano przedstawienie projektu *Metropolis*. Ścieżkę dźwiękową do słynnego filmu wykonają tam na żywo znakomici artyści: Igor Gwadera, Agnieszka Makówka oraz Władysław Komendarek, którego nazwisko wielokrotnie padało w trakcie tegorocznych paneli dyskusyjnych i spotkań z muzykami. Ponadto 30 stycznia projekt ów pojawi się także na scenie w Szczecinie. Wciąż jest zatem na co czekać!

Frekwencja dla mężczyzn?

Soundedit to kolejne łódzkie wydarzenie, które pomimo bogatej oferty programowej wydaje się nie przyciągać do siebie publiczności, choć na to zasługuje. Siedząc na często pustawej sali warsztatowej w trakcie niezwykle ciekawego spotkania czy prezentacji, nieustannie zastanawiałam się, dlaczego jest tyle wolnych miejsc. Przecież plakaty na mieście porozwieszane, a zapaleńców muzyki (w tym także elektronicznej) w naszym mieście nie brakuje. To prawda, że wieczorne koncerty cieszyły się dużą popularnością – koncerty nie są jednak przecież istotą festiwalu, a jedynie ciekawym dodatkiem. W dalszym ciągu zagadka, dlaczego łódzianie wolą zostać w domach, pozostaje nierozwikłana. Jedynym uzasadnieniem tego zjawiska może być w tym roku pogoda, która faktycznie nie dopisała – jest to jednak marna odpowiedź na ten odwieczny problem, z którym boryka się część łódzkich przedsięwzięć o charakterze festiwalu.

Jest jednak jedna rzecz, która zdecydowanie rzuciła mi się w oczy: Soundedit to wydarzenie prawie całkowicie zdominowane przez mężczyzn. Gdy na scenie pojawiały się kobiety (choć w zasadzie nie było ich wcale), zazwyczaj pełniły rolę ciekawych ornamentów, a prowadzący spotkania nie kierowali do nich praktycznie żadnych pytań. Szczególnie raziło to w spotkaniu z zespołem Heart & Soul, w którego składzie znajdowały się dwie młode dziewczyny, a każda z nich powiedziała nie więcej niż dwa zdania. Zdaję sobie sprawę, że składu zapraszanego zespołu się nie wybiera. Organizatorzy mają jednak wpływ na to, jakie zespoły i jacy rozmówcy zostaną zaproszeni, a trudno uwierzyć, że nie udało się znaleźć żadnych kobiet, które miałyby również do powiedzenia ciekawe rzeczy w kwestii produkcji muzycznej czy realizacji dźwięku. Bo koncert Brodki to jednak za mało, żeby zasypać tak ogromną przepaść.

Mam zatem dwie drobne sugestie na kolejne edycje (a już wiemy, że mają być co najmniej dwie kolejne): drodzy łodzianie, wyjdźcie wreszcie z domów, bo w naszym mieście dzieje się tyle interesujących i twórczych rzeczy, że wystarczy, by „ozłocić uszy” na wzór festiwalowej nagrody każdemu, kto dotarł w październikowe dni do Wytwórni. A organizatorów proszę: więcej wyobraźni w kwestii zapraszanych gości – nie chcecie przecież zapewne, aby Soundedit z przyzwyczajenia zaliczono do wydarzeń przeznaczonych tylko dla mężczyzn.

Olga Łabendowicz
– redaktorka 4Liberty, doktorantka UŁ, wokalistka i skrzypaczka

Soundedit'2016, Międzynarodowy Festiwal Producentów Muzycznych, czas trwania: 27–30 października 2016, miejsca: Klub Wytwórnia, Filharmonia Łódzka, Fabryka Sztuki.

Fot. materiały prasowe organizatorów festiwalu

Sztuka i muzyka alternatywna w Muzeum Sztuki

W zaułkach dźwięków

kultura

W Muzeum Sztuki w Łodzi otwarto wyjątkową wystawę. Skonstruowane przez dwójkę kuratorów, Davida Crowleya i Daniela Muzyczuka, *Notatki z podziemia. Sztuka i muzyka alternatywna w Europie Wschodniej 1968–1994* podejmuje temat relacji sztuk wizualnych i muzyki alternatywnej na tle przemian społeczno-politycznych w naszej części Europy. Nie jest to pierwsza współpraca tych dwóch kuratorów – w 2012 roku zrealizowali oni wystawę *Dźwięki elektrycznego ciała. Eksperymenty w sztuce i muzyce w Europie Wschodniej 1957–1984*, której towarzyszyła dwujęzyczna publikacja (niestety, zastąpiona tym razem obszerną, ale jednak tylko broszurą).

Fascynująca przestrzeń dźwiękowa

Można zatem dostrzec, że aktualna wystawa jest efektem konsekwentnie realizowanych co najmniej kilkuletnich poszukiwań i badań. Trzeba przyznać, że ten nakład pracy oraz dogłębność analizy jest widoczna w *Notatkach z podziemia*. Jest to wystawa imponująca, zarówno pod względem rozpiętości fenomenów i różnorodności środowisk. Oprócz polskiego środowiska artystycznego pokazane są również działania artystów jugosłowiańskich, czechosłowackich, eńderskich, węgierskich oraz rosyjskich. Sala wystaw czasowych ms² podzielona została licznymi ścianami, co umożliwiło kuratorom wytworzenie fascynującej przestrzeni dźwiękowej. Centralna sala zdominowana jest frenetyczną muzyką i projekcją filmową zespołu AG. Geige. Ta przestrzeń dźwiękowa przełamana jest subtelnymi dźwiękami pochodzącymi z pracy Wiktora Gutta i Waldemara Raniszewskiego. Zebrane w centralnej części sali artefakty z koncertów, okładki artzinów, kasety magnetofonowe, zdjęcia archiwalne stanowią dopełnienie dla centralnego efektu dźwiękowego. Każda kolejna przestrzeń wypełniona jest innym środowiskiem dźwiękowym, co stanowi o wyjątkowej aurze ekspozycji.

Mimo dużej różnorodności odtwarzanych dźwięków autorom udało się uniknąć kakofonii i chaosu. Przechodząc po kolejnych zaułkach wystawy, doświadczają się zanurzenia w sugestywnych dźwiękach (naliczyłem sześć takich odrębnych prze-



strzeni dźwiękowych). Dodatkowo licznie rozmieszczone telewizory ze słuchawkami zwiększają rozpiętość efektów dźwiękowych, których może doświadczyć widz. Korytarze prowadzące do kolejnych pomieszczeń oprócz oczywistego technicznego aspektu wygłuszenia przestrzeni dają efekt błędzenia po tytułowych podziemiach. Tak precyzyjnie dopracowana przestrzeń stworzyła niezwykle efekt, jak choćby przejście od centralnej sali z głośną i narzucającą się muzyką punkową do przylegającej komory, w której rozgrywa się niezwykle subtelna instalacja dźwiękowa *Koncert na muchy* Władimira Tarasowa. Obie sale, które oddziela zaledwie krótki korytarz i jedna ściana, utrzymały całkowitą autonomiczność dźwiękową, co wzmacnia efekt przejścia od frenetycznych rytmów do niemal sennego i wyciszającego dźwięku owadów. Ten efekt kontrastu nastroju dźwiękowego, choć w mniejszej skali, obecny jest również w dalszych salach. Subtelna poezja dźwiękowa Katalin Ladik umieszczona jest w korytarzu pomiędzy centralną salą a przestrzenią poświęconą leningradzkiej scenie punkowej, z dominującym wątkiem muzycznym grupy Kino i akwarium. Terytorium wystawy wyposażono w dwie małe sale kinowe, gdzie do dyspozycji widza oddany został obszerny zestaw filmów oficjalnych, wyprodukowanych przy współudziale artystów i państwowych wytwórni (dział kinoteka), oraz niezależnych produkcji artystycznych, głównie w technice VHS (dział wideoteka). Warto zwrócić uwagę, że nie są to zapętlone projekcje, a zestaw filmów, w którego porządek odtwarzania może ingerować sam widz poprzez zainstalowane tablety. Osoba zwiedzająca wystawę może zatem zarówno biernie błędzić między korytarzami i salami wypełnionymi dźwiękami, obiektami i dokumentami, oddając się immersyjnej aurze ekspozycji, jak i w sposób bardziej aktywny i świadomy zgłębiać zasoby prezentowanych eksponatów. To od widza zależy, czy zda się na błędzenie pośród dźwięków i obrazów, czy aktywnie przejdzie do analizy bogato zebranego materiału (na którego pełną analizę potrzeba by chyba całego dnia).

Tak skonstruowana wystawa w intrygujący sposób odpowiada na postawioną problematykę – relacja sztuk wizualnych i doświadczeń muzycznych na tle schyłku reżimu komunistycznego. Nie robi tego w sposób akademicki czy retoryczny, ale świadomie podejmuje eksperymentalny charakter analizowanych doświadczeń, bazując na dosyć szerokim spektrum przykładów. Na wprawnych odbiorców sztuki czeka kilka

niespodzianek, jak choćby seria okładek płyt winylowych, wśród których można dostrzec jedną zaprojektowaną przez Jarosława Kozłowskiego, artystę konceptualnego, którego nie sposób pojąć o jakiegokolwiek związku z muzyczną sceną undergroundową, albo mało znany film Józefa Robakowskiego *Taniec z ląkonikiem*, uwodzący balansowaniem na granicy abstrakcji i realizmu, nie wspominając już o znacznej części prac artystów zagranicznych, raczej nieznanymi w polskim obiegu sztuki.

Brak łódzkiej reprezentacji

Dużą wartością jest perspektywa przyjęta przez kuratorów, która ujmuje doświadczenia artystyczne tej części Europy jako pewną spójną całość, niezależną od wielkiej narracji historii sztuki opartej o dynamikę sztuki krajów Europy Zachodniej i Ameryki Północnej (takie podejście cechowało już wcześniejszą wystawę *Dźwięki elektrycznego ciała*). Te fenomeny wytworzone w naszej części kontynentu stanowią duży potencjał interpretacyjny, dzięki któremu punktem odniesienia nie jest hegemoniczny świat Zachodu, ale dużo bliższe kulturowo i cechujące się podobną problematyką polityczno-społeczną kraje Europy Wschodniej. W takiej bardziej lokalnej perspektywie pewne przypadki stają się czytelniejsze i bardziej wymowne. W tym miejscu muszę stwierdzić, że niestety potencjał ten nie został w pełni wykorzystany. Kuratorzy z niezrozumiałych powodów całkowicie zignorowali łódzki kontekst sztuki i muzyki opisywanego okresu, które w moim mniemaniu weszłyby w ciekawe relacje z prezentowanymi zagranicznymi zjawiskami.





Na wystawie nie ma nawet śladu działań na łódzkim Strychu, gdzie przecież odbywały się liczne wydarzenia muzyczne. Działał tam choćby Richard Boulez czy całkowicie undergroundowy muzyk Wojciech Czajkowski, który w swoim ekscentryzmie dorównywał prezentowanym na wystawie muzykom zagranicznym. Prace Jana Ságla przywodzą na myśl inscenizacje Łodzi Kaliskiej. Kolaż Jewgienija Kozłowa budzi skojarzenie z pracą *Płot* Andrzeja Chętki prezentowaną na Lochach Manhattanu. Warto przypomnieć, że na Lochach Manhattanu było zresztą więcej przykładów muzyki undergroundowej, by wspomnieć choćby koncert-performance Włodzimierza Kiniorskiego. Praca Chętki miała swoje dalsze rozwinięcie – została zaanimowana w filmie zrobionym wspólnie z Jackiem Józwiakiem, do którego eksperymentalną muzykę stworzył Jerzy Zachara, co samo w sobie jest ciekawym problemem. Wreszcie zabrakło niezwyklego fenomenu, jakim było Muzeum Artystów, które na początku lat 90. stało się miejscem wyjątkowej aktywności muzycznej.

Jedynym łódzkim artystą prezentowanym na wystawie *Notatki z podziemia* jest oczywiście Józef Robakowski (nie licząc Wojciecha Bruszewskiego, którego istotną twórczość zasygnalizowano tylko jedną pracą). Rola tak znanego artysty jak Robakowski jest zresztą dwuznaczna na tej muzealnej prezentacji, która miała być przecież „listą odkryć”, jak ją określił jeden z kuratorów. Pośród innych polskich „odkryć” znaleźli się m.in. Leszek Kanflewski, którego twórczość łódzka widownia zna dosyć dobrze po zeszłorocznej dużej wystawie w muzeum, czy duet Kwiekulik, bodaj najbardziej znany polski duet artystyczny. Właśnie dlatego mam pewien żal do kuratora łódzkiego muzeum. Wygląda na to, że po ogromnej pracy, jaką wykonano nad dorobkiem artystów zagranicznych, zastosowano rozwiązanie stereotypowe z polskim środowiskiem artystycznym, sięgając po dość oczywiste i znane nazwiska. Ponadto z nieznanymi zupełnie powodów pominięta została całkowicie specyfika „łódzkiego podwórka”. Wydaje się, że przyjęcie lokalnej perspektywy (i sięgając po artystów spoza kanonów), która wybiegałaby w różnorodne wschodnioeuropejskie doświadczenia,

stałoby się ciekawym chwytem narracyjnym ekspozycji. Kuratorzy przeciwnie – postanowili całkowicie zrezygnować z małych lokalnych odkryć na rzecz zachowawczego trzymania się kanonicznych nazwisk, abstrahując jednocześnie od ciekawego, bądź co bądź, kontekstu miejsca Muzeum Sztuki.

W stronę etnografii

Pewną wątpliwość budzi również nagromadzenie na wystawie kaset magnetofonowych, improwizowanych instrumentów i rekonstrukcji strojów, co stwarza aurę muzeum etnograficznego. Dostrzec w tym można pewien zwrot ku technologicznemu aspektowi produkcji kulturalnej, który zauważalny jest od kilku lat w humanistyce. Niemniej mam nieodparte wrażenie, że na takiej ekspozycji ulegają one niepokojącej fetysyzacji. Wiem, że stanowią one ważny kontekst dla opisu fenomenów, że stanowią element specyficznej aury epoki, którą ewokuje wystawa... Pytanie tylko, czy ta dekoracja nie jest czymś zbędnym, czy nie staje się zwyczajnie teatralizacją. Właśnie dlatego, że dostrzegam świetne intuicje tej wystawy, z której wydobyto na plan pierwszy dźwięk (wbrew samej naturze wystawy, która jest czysto wizualna), uważam, że w tym drobnym detalu kuratorzy chybili.

Powyzsza marginalna uwaga oraz drobny żal za pominięcie kontekstu lokalnego nie przesłaniają jednak faktu, że jest to bardzo potrzebna ekspozycja. W przedstawieniu problemu muzyki alternatywnej w sztuce wizualnej udało się uniknąć podstawowej pułapki, jaką jest ilustracyjność. Muzyka na wystawie *Notatki z podziemia* staje się obiektem, a właściwie wieloma obiektami, zręcznie ustawionymi pomiędzy architekturą wystawy i wytworami sztuki wizualnej.

Karol Józwiak

– historyk sztuki, doktorant UŁ
Instytut Kultury Współczesnej UŁ

Notatki z podziemia. Sztuka i muzyka alternatywa w Europie Wschodniej 1968–1994, ms², ul. Ogrodowa 19, czas trwania: 22 września 2016–15 stycznia 2017, kuratorzy: David Crowley i Daniel Muzyczuk.

Fot. dzięki uprzejmości Muzeum Sztuki w Łodzi

Zderzenie kultur na Igrzyskach Wolności

*Dyskutując w Łodzi
o globalnych zmianach*

Tematem tegorocznych Igrzysk Wolności – kilkudniowego spotkania intelektualistów, polityków, ekonomistów, ludzi kultury i nauki – było zderzenie kultur. To złożone i jakże aktualne zagadnienie zostało przez autorów programu imprezy zarysowane w ramach zasadniczej konfrontacji dwóch postaw: otwartej (na innych, na wolny handel, akceptującej rządę prawa) i zamkniętej (izolacjonistycznej, nacjonalistycznej i uznającej wyższość własnej kultury). Ale czy to już „zderzenie kultur”? Igrzyska Wolności nie przyniosły na to pytanie odpowiedzi. Czy mogły?

Wolność jako gra

Wydarzenie w swojej nazwie łączy wolność (w nawiązaniu do liberalnego światopoglądowo i gospodarczo profilu organizującej je fundacji) oraz igrzyska, czyli cykliczne rozgrywki, których istotą jest wyłonienie najlepszych na drodze rywalizacji według określonych zasad, z udziałem zainteresowanej spektaklem widowni. Starożytne Igrzyska Olimpijskie były doświadczeniem specyficznym i wyjątkowym. Na ich czas zawieszano konflikty, a same zawody miały charakter religijny i elitarny – podziwianie rywalizacji było zarezerwowane dla wolnych mężczyzn. Współczesne Igrzyska Olimpijskie to już co innego – masowy, medialny spektakl tworzony przez tysiące zawodników z całego świata, przygotowywanych na ten właśnie moment przez sztab trenerów i specjalistów. Igrzyska Wolności także są polem pewnego rodzaju rozgrywki odbywającej się przed zgromadzoną publicznością. Gra toczy się o przekonanie audytorium lub o obnażenie słabości przeciwnika. Podobna rywalizacja na co dzień odbywa się przede wszystkim w mediach: internecie, radiu czy telewizji. W grze, jak wiadomo, nie zawsze wygrywa jednak najlepszy, ten, kto ma rację czy mówi prawdę. Wygrywa ten, kto najlepiej opanuje zasady, przygotowuje się i będzie miał – potrzebną każdemu, kto robi coś wyczynowo – odrobinę szczęścia.

Organizatorzy wydarzenia są z realiami świata medialnego doskonale zaznajomieni. Błażej Lenkowski, prezes podmiotu odpowiedzialnego za Igrzyska,

czyli Łódzkiej Fundacji Industrial, jest publicystą m.in. „Dziennika Łódzkiego” i gościem programów TV. Leszek Jażdzewski to redaktor wydawanego w Łodzi pisma *Liberté!*, ukazującego się od 2008 roku magazynu poruszającego problemy społeczno-polityczno-ekonomiczne. Kolejni zaangażowani to Marcin Celiński (dziennikarz, zwolniony z TVP Info po kilku miesiącach prowadzenia programu *Cztery strony*), Olga Łabendowicz (redaktorka anglojęzycznego magazynu 4 Liberte.eu) czy Joanna Łopat (dziennikarka). W organizowanie programu wydarzeń artystycznych zaangażowany jest też Marcin Malecki – koordynator Łódzkiego klubu 6. Dzielnica – kolejnego po *Liberté!* sztandarowego przedsięwzięcia Fundacji. Igrzyska są próbą zebrania osób rozpoznawalnych, medialnych, dających sobie radę w rywalizacji o uwagę odbiorców w jednym miejscu i czasie w ramach formatu, który z jednej strony bliski jest dyskusjom telewizyjnym, a z drugiej uwzględni teatralny, performatywny charakter wystąpienia i potrzebę interakcji z widzami. Jedni spośród tegorocznych gości poczuli się w tej konwencji doskonale (np. prof. Marek Belka), inni przyjmowali bardziej uniwersytecki model wypowiedzi, dla niektórych wielowątkowa dyskusja była wyzwaniem (np. dla Mateusza Kijowskiego, którego jednak dzielnie dopingowali „kibice” z KOD). W tej grze zasady nie są aż tak ścisłe, jak w sporcie, ale wiadomo, że trzeba w niej w jakiś sposób zainteresować i poruszyć widownię. Inaczej nie otrzymuje się lauru w postaci gorących oklasków.

Znane twarze

Kolejne Igrzyska były pełne wpływowych i opiniotwórczych osób, znanych jako eksperci z mediów głównego nurtu. W Centrum Dialogu im. Marka Edelmana wystąpili m.in.:





Oksana Zabuzko (ukraińska pisarka), Angana Chatterji (antropolog, feministka z Uniwersytetu w Berkeley), Éric Fassin (socjolog z Uniwersytetu Paryskiego), Marek Safjan (sędzia Europejskiego Trybunału Sprawiedliwości), a także znani polscy pisarze: Joanna Bator, Andrzej Stasiuk i Wojciech Tochman. Te nazwiska robią wrażenie, nie był to jednak skład tak imponujący – pod względem międzynarodowości i liczby uczestników – jak w poprzednich latach. Pierwsza edycja Igrzysk, która odbyła się w 2014 roku we wnętrzach Centralnego Muzeum Włókiennictwa, gościła m.in. światowej sławy filozofa Richarda Shustermana, wybitną polską reżyserkę Agnieszkę Holland, prawnika, dziś Rzecznika Praw Obywatelskich Adama Bodnara. Byli też pisarze: Pankaj Mishra (z Indii) i Wiktor Jerofiejew (z Rosji) oraz Frank Furedi (brytyjski badacz kultury i socjolog). Całe wydarzenie uświetnił ambitny program koncertów, na który składały się m.in. występy zespołów Pink Freud, Jazzpospolita i Bruno Schulz oraz Marcina Maseckiego.

Swoje apogeum Igrzyska miały chyba w 2015 roku, kiedy pod hasłem „Jak uratować demokrację?” w nowo oddanych wnętrzach EC1 doszło do największego wydarzenia z tego cyklu. Spotkania i dyskusje odbywały się równolegle w głównej sali i mniejszych salach konferencyjnych. Publiczność Igrzysk 2015 mogła usłyszeć między innymi takie osoby, jak: Michaił Kasjanow (były premier Rosji), Liao Yiwu (chiński decydent, poeta, prozaik i dziennikarz), Osamu Okamura (czesko-japoński architekt), Francesca Borri (włoska korespondentka wojenna). Występowali też badacze i dziennikarze z Wielkiej Brytanii, Niemiec, Bułgarii, Ukrainy i krajów bałtyckich. W salach dawnej elektrowni pojawili się też przedstawiciele rodzimej sceny medialnej: Jacek Żakowski, Adam Michnik i Dawid Wildstein. Spośród polskich polityków udział wzięli

m.in. prezydent Łodzi Hanna Zdanowska, wiceprezydent Ireneusz Jabłoński i europoseł Janusz Lewandowski. Byli także dyrektorzy ważnych instytucji, m.in. Krzysztof Dudek (NCK) i Paweł Śpiewak (ŻIH).

W 2016 roku na programie Igrzysk zaważył mniejszy budżet. Leszek Jażdżewski podczas otwarcia ironizował, że „największe zderzenie kultur Fundacja miała z Ministerstwem Kultury”. Wsparcia wydarzeniu udzieliło natomiast Miasto Łódź. Wydaje się, że akcje tego typu powinny być interesujące dla sponsorów prywatnych. Należy wziąć pod uwagę, że wolnorynkowy profil, skład rady patronackiej fundacji (gdzie zasiada choćby Henryka Bochniarz) i otwartość wobec idei Społecznej Odpowiedzialności Biznesu to potencjalne atuty organizatora w oczach przedsiębiorców. Sponsorzy prywatni rzeczywiście są, ale pozyskuje się ich wciąż z trudem i publiczne środki to wciąż najważniejszy element spinający budżet. Błażej Lenkowski przyznaje, że „dla stabilności takiej imprezy jak Igrzyska wystarczyłoby mieć kilkunastu komercyjnych partnerów, którzy długofalowo angażują się we wsparcie, wcale nie inwestując potężnych środków finansowych w kontekście budżetów średnich czy dużych firm”. Mimo to w polskich realiach to wciąż trudna do osiągnięcia sytuacja. Jak mówi Lenkowski, Igrzyska w swoim założeniu nie mogą się też samofinansować. „Impreza nie jest biletowana – podkreśla – nie chcemy tworzyć barier dostępu dla mieszkańców właśnie z racji na edukacyjny charakter wydarzenia”.

Otwarci kontra zamknięci

W najnowszej odsłonie Igrzysk wyłonił się podział na „otwartych” i „zamkniętych” oraz pytanie, jak „otwarcie” mają bronić się przed „zamkniętymi”. Nie oznacza to jednak, że





taki jasny podział był akcentowany podczas każdego spotkania. Różnorodne odcienie szarości „zderzenia kultur” na przykładzie problemów z syryjską falą uchodźców przedstawiał Wojciech Tochman. Poprzez przejmującą relację i analityczne spojrzenie na problem obnażał słabość Europejczyków, powracającą niemoc i obłudę społeczności międzynarodowej, ale nie zapominał też o tych, co do rozlewu krwi dążą i czerpią z niego realne zyski. Nie ukrywał własnych lęków, których doświadczał w kontaktach z obcymi ludźmi – często strauumatyzowanymi, tworzącymi „swój świat” uchodźcami. Przejmująco opisywał problemy „Dżungli”, czyli „dzikiego” miasteczka uchodźców we francuskim Calais.

Szczególne wystąpienie miała dr Angana Chatterji. Badaczka zarysowała mało znany w Polsce problem: Indie jako cywilizacja wielokulturowa są poddawane próbom unifikacji i dominacji przez jedną grupę, powołującą się na specyficzną rozumianą tradycję hinduizmu i podziałów kastowych. W przekonujący sposób pokazywała związek takiej polityki z narastającą i tolerowaną drastyczną przemocą wobec kobiet (w tym wielość i bezkarność zbiorowych gwałtów). „Zderzenie kultur” pojawiło się tu w wielu aspektach. W Indiach to właśnie zachodnie idee rządów większości i państw narodowych, odpowiednio interpretowane przez władze, stają się podstawą do zacierania wielokulturowości, umacniania rządów siły i poczucia bezkarności wśród uprzywilejowanych.

Od tematów związanych z wielokulturowością, jak współistnienie z muzułmanami w Europie – poprzez kwestie postaw państw naszego regionu wobec rosyjskiego imperializmu i dyskusje z przedstawicielami wspólnot różnych religii – wydarzenie przesunęło się w ostatnim dniu Igrzysk w stronę nieco inaczej rozumianego

zderzenia. Wizję sporu dwóch wspomnianych grup – otwartej i zamkniętej – odniesiono do sporu wokół polskiego Trybunału Konstytucyjnego. Profesor Marek Safjan przygotował wystąpienie, w którym zarysował, czym jest i jaką wartość ma dla każdego obywatela państwo prawa. Zaznaczał, że Polska mimo historycznych osiągnięć jest nim od niedawna, że wciąż znajdują się luki w tym systemie, a edukacja i świadomość rządzących państwem praw jest wśród szerokiej rzeszy Polaków wciąż niewystarczająca. Igrzyska zamykała dyskusja o populizmach w Europie Środkowo-Wschodniej. Mimo przywołania ciekawych kontekstów (analogii polsko-węgierskich czy sytuacji ukraińskiej) dyskusja przypominała nieco terapię zbiorową, będącą formą odreagowywania kolejnych sukcesów „zamkniętych”.

Zderzenie, ale czy kultura?

Tytuł tegorocznej edycji wyraźnie prowokował do przedyskutowania (na tyle, na ile to możliwe) problemu, czym jest kultura i jak rozumiemy ją współcześnie. Szczególnie, że organizatorzy podkreślają edukacyjny charakter całego wydarzenia. Zabrakło jednak głosu teoretyków kultury, antropologów, kulturoznawców, historyków cywilizacji – a przecież mogłyby one znacząco wzbogacić dyskusję. Niestety, dominowało założenie, że każdy wie, czym jest kultura, więc szkoda czasu, aby to precyzować. Pojawiały się oczywiście historyczne odniesienia – w tym do pamięci o łódzkiej wielokulturowości. Lukę programową w pewnym stopniu zasypywali też niektórzy wykładowcy i zaproszeni pisarze, ale zabrakło „zawodnika wagi ciężkiej”, który sproblematyzowałby to, jak kultura nas formatuje, jak język wpływa na nasze myślenie, jak wyglądały „zderzenia kultur” w przeszłości, ile pozostało w nas plemienności czy w jakiej skali czasowej powinniśmy patrzeć na zachodzące w kulturze zmiany.

W naturalny sposób główny ciężar dyskusji spadł więc na problem szeroko rozumianej kultury w relacji do mechanizmów władzy. Ale i tutaj można odkryć w założeniach programu imprezy pewną specyfikę polegającą na zredukowaniu tradycyjnych podziałów lewica – liberałowie – centrum – prawica do starcia dwóch obozów. Lewica ogłaszała niedawno śmierć liberalizmu, więc być może takie kształtowanie dyskursu to sposób na jej „ustawienie”? Pytanie kluczowe brzmi jednak: czy taka polaryzacja ma rzeczywiście miejsce? Jeśli tak, to jak silny jest to trend? Czy rzeczywiście wszędzie będą ścierać się pokiereszowani, zradykalizowani, okopani na swoich pozycjach „demokraci” i nowi, nieobliczalni, czasem niekompetentni „republikanie” – bez szans na trzecią siłę, a na pewno bez szans na trzecią alternatywną drogę? Nawet jeśli te pytania dokładnie nie wybrzmiały, to Igrzyska zasygnalizowały ten problem. Wystąpiła na nich chyba tylko jedna osoba związana z obecnie rządzącym obozem – profesor Przemysław Żurawski vel Grajewski. Brakowało choćby umiarkowanych „advokatów” antyestablishmentowego ruchu. Igrzyska przyciągnęły głównie osoby o zbliżonych poglądach, nie dając szans na dialog na temat minimalizacji negatywnych skutków tytułowego zderzenia. Można to uznać za kolejny przejaw

wzmacniających się podziałów, w których marginesy na niezgodę są nieustannie przesuwane ku krawędzi kartki.

Igrzyska 2016 stały się próbą refleksji nad tąpnięciami w geopolitycznej konstrukcji współczesnego świata: wojna w Syrii, wojna na Ukrainie, nieudany pucz w Turcji, fala eurosceptyków w UE, Brexit, rosnące szanse Donalda Trumpa na prezydenturę w USA, kryzys konstytucyjny w Polsce. Wydarzenia te nie mogły zostać zignorowane i być może dlatego głębsza analiza „zderzenia kultur” musiała ustąpić komentarzom do szybkich zmian zachodzących tu i teraz.

Błażej Filanowski

Igrzyska Wolności 2016 „Zderzenie kultur” odbyły się w dniach 20–22 października 2016 roku w Centrum Dialogu im. Marka Edelmana i klubie 6. Dzielnica

Fot. dzięki uprzejmości Fundacji Industrial

historia

W 40. rocznicę powstania Komitetu Obrony Robotników

Przeciw bezprawiu, w stronę wolności

Zofia Gromiec

str. 107

Wokół zapomnianej po latach powieści łódzkiego pisarza

Bałuty w krzywym zwierciadle

Krzysztof Paweł Woźniak

str. 119

Leon Niemczyk w łódzkim teatrze

Portret artysty w stroju hiszpańskim

Mieczysław Kuźmicki

str. 129

Kariera Stanisława Mikulskiego

Łodzianin z twarzą Hansa Klossa

Tomasz Czarnecki

str. 137

Marian Bernard Wimmer (1897–1970)

Zapomniany twórca szkoły filmowej

Waldemar Ludwisiak

str. 144

W 40. rocznicę powstania Komitetu Obrony Robotników

Przeciw bezprawiu, w stronę wolności

historia

W czerwcu 1976 roku władze PRL wprowadziły drastyczną podwyżkę cen żywności. Odpowiedzią społeczeństwa były demonstracje i strajki w zakładach pracy Radomia, Ursusa i innych miast. Z protestującymi robotnikami władza rozprawiała się bardzo brutalnie. Szczególnie w Radomiu, gdzie do akcji wprowadzono oddziały ZOMO, bito i torturowano zatrzymywanych masowo demonstrantów w osławionych „ścieżkach zdrowia”. Wszędzie wobec protestujących stosowano represje – aresztowania, pobicia, wyrzucanie z pracy, wreszcie doraźne procesy sądowe i surowe wyroki. W atmosferze ogólnego zastraszenia rodziny represjonowanych robotników, często pozbawione po utracie pracy środków do życia, były bezbronne w konfrontacji z aparatem przemocy. Z pomocą i wsparciem pośpieszyły im osoby z warszawskich kręgów opozycyjnych. Poprzez uczestnictwo w procesach robotników nawiązywały kontakty z rodzinami uwięzionych, zdobywając informacje o zasięgu represji i udzielając doraźnej finansowej pomocy. Ta spontaniczna aktywność zaowocowała powołaniem 23 września 1976 roku Komitetu Obrony Robotników. Wśród czternastu pierwszych sygnatariuszy znaleźli się: Jerzy Andrzejewski, Stanisław Barańczak, Ludwik Cohn, Jacek Kuroń, Edward Lipiński, Jan Józef Lipski, Antoni Macierewicz, Piotr Naimski, Antoni Pajdak, Józef Rybicki, Aniela Steinsbergowa, Adam Szczypiński, ks. Jan Zieja, Wojciech Ziemiński. Z czasem skład członków KOR zmieniał się, przystępowały nowe osoby, np. Halina Mikołajska, Bogdan Borusewicz, Mirosław Chojecki, inne zaś opuszczały KOR, jak np. Antoni Macierewicz.

KOR był pierwszą jawną organizacją opozycyjną w bloku sowieckim. Nie działał w konspiracji, lista jego członków, ich adresy i telefony były podane do wiadomości publicznej. Jerzy Andrzejewski poinformował sejm PRL o powstaniu KOR listem otwartym do marszałka sejmu. Wystosowano także *Apel do społeczeństwa i władz PRL*. Zawierał on informacje o represjach wobec robotników i deklaracje

wszechstronnej pomocy – prawnej, materialnej, lekarskiej itp. Żądano także amnestii dla skazanych i aresztowanych.

Łódzki KOR

W Łodzi robotnicze protesty zaczęły się już wcześniej. W lutym 1976 roku wybuchł strajk w zakładach Bistona z powodu wprowadzenia nowych restrykcyjnych norm pracy. Wielu uczestników strajku wyrzucono z pracy. W pomoc dla nich zaangażował się wówczas Józef Śreniowski, socjolog i etnograf, organizując kontakty z uczestnikami strajku i zbiórkę pieniędzy dla poszkodowanych. Było więc naturalnym tego następstwem, że gdy powstał KOR, Śreniowski został jego członkiem w grudniu 1976 roku. Natomiast w styczniu 1977 roku przystąpił do KOR łódzki adwokat Stefan Kaczorowski, ale opuścił go już we wrześniu tego roku.

W czerwcu 1976 roku przeciwko podwyżkom cen strajkowały: Zakłady Dziewiarskie im. Małgorzaty Fornalskiej, Bistona, Elta, Zakłady Mechaniki Siłowej, Emfor. Odpowiedzią na strajki było wyrzucenie z pracy kilkuset robotników. Konieczna stała się pomoc moralna, materialna, prawna, często medyczna. Dla skuteczności działań w tym zakresie potrzebna była grupa ludzi, zaangażowanych i zaufanych. Józef Śreniowski, klasyczny działacz społeczny, mający już kontakty ze środowiskiem robotniczym z czasu strajku w Bistonie, potrafił skupić wokół idei KOR wiele osób, z różnych kręgów środowiskowych i towarzyskich. Łódzki KOR nie miał wprawdzie formalnej struktury, ale zorganizował rozgałęzioną sieć współpracowników i sympatyków. Rekrutowali się oni m.in. spośród studenckich kombatanów Marca'68,



byłych więźniów politycznych z organizacji Ruch, naukowców, studentów, pisarzy, harcerzy, robotników. Były też osoby z pokolenia AK, jak dr Jadwiga Lipska-Wygodzka. Wszyscy oni byli już zaangażowani w jakieś działania opozycyjne – zbieranie podpisów pod listami protestacyjnymi do władz, np. w sprawie zmian w Konstytucji, obieg literatury samizdatowej, udział w organizowaniu pomocy wyrzucanym z pracy. Warto wspomnieć, że jeszcze przed ogłoszeniem podwyżek cen władze urządziły brankę do wojska, która w okresie od 19 czerwca do 31 lipca 1976 roku objęła w Łodzi późniejszych współpracowników KOR, m.in. Konrada Tatarowskiego, Tomasza Filipczaka, Janusza Górskiego, Witolda Sułkowskiego, Wiktora Niedźwiedzkiego. Umieszczono ich na poligonie drawskim.

Początkowo działalność skupiała się wokół zbierania informacji, zbiórce i dystrybucji pieniędzy wśród potrzebujących, a było wtedy w Łodzi około 300 wyrzuconych z pracy i pozbawionych pomocy robotników. Doraźną pomoc prawną zapewniał im adwokat Mieczysław Korczak. Z czasem cele i działania łódzkiego KOR rosły i obejmowały nowe obszary, jak redagowanie prasy, druk, kolportaż, samokształcenie. Po części było to efektem ścisłej współpracy z warszawskim KOR, z którym utrzymywano kontakty organizacyjne i towarzyskie. Koordynował tę współpracę Józef Śreniowski, a kurierzy kursowali nie tylko do Warszawy, ale później także do Krakowa, Gdańska i innych miejsc.

Teren działania

Ponieważ w PRL wszelkie miejsca publiczne były pod kontrolą stosownych służb, miejscem spotkań działaczy KOR były mieszkania prywatne. Ich na ogół niewielka powierzchnia ograniczała liczbę przebywających w nich osób. Programowe narady odbywały się na ul. Laurowej w domu Śreniowskich. Przyjeżdżali tu czołowi przedstawiciele KOR – J.J. Lipski, J. Kuroń, M. Chojecki, małżeństwo Zofia i Zbigniew Romaszewscy i inni. Rzadko jednak były to większe zgromadzenia z uwagi na wyjątkowy status Józefa Śreniowskiego i bezustanną inwigilację SB. Często trafiali tu robotnicy poszukujący pomocy, informacji, czasem też prowokatorzy. Kolejne adresy to m.in. mieszkania Witolda i Anny Sułkowskich na Uniwersyteckiej, Ewy i Jacka Bierezinów na Astronautów, Zdzisława i Sławy Jaskułów na Wschodniej, Jadwigi Lipskiej na Uniwersyteckiej, Zofii i Włodzimierza Gromców na Małachowskiego. W lokalach tych gromadzili się przedstawiciele różnych środowisk – wokół Sułkowskich i Bierezinów przeważała młodzież literacko-artystyczna, u Gromca – studenci, Jaskułowice natomiast prowadzili coś w rodzaju salonu, gdzie czytano utwory znanych i początkujących literatów, dyskutowano, powstawały różne inicjatywy, a przede wszystkim zjawiali się znakomici goście, jak Halina Mikołajska czy Jacek Kuroń. Z kolei w mieszkaniu Konrada Tatarowskiego na Teofilowie powstał punkt konsultacyjny dla osób represjonowanych; zgłaszali się tu robotnicy pozbawieni pracy, często po odbyciu sądowych wyroków, jak np. Bogdan Sosnowski z Aleksandrowa.



Andrzej Babaryko



Iwona Banach



Zbigniew Bartczak



Anna Bazel



Irena Bazel



Idalia Błaszczyk



Janina Bosakowska



Romuald Bosakowski



Jolanta Chlebowska



Hubert Chlebowski



Jerzy Chudzyński



Grzegorz Dłubak



Elżbieta Doncbach



Kinga Dunin



Jolanta Elkan



Tomasz Filipczak



Ewa Gara



Barbara Hempel



Jan Hempel



Wojciech Hempel



Zdzisław Jaskuła



Wojciech Jeśman



Zbigniew Jurzysta



Jan Kamiński



Dorota Kędzierska



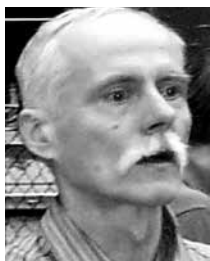
Bogdan Lubera



Ewa Łakomy



Zbigniew Łakomy



Mirosław Michalik



Jerzy Mikołajczak



Paweł Niżnik



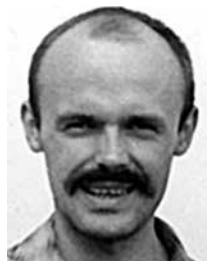
Krzysztof Ostromecki



Bartosz Pietrzak



Barbara Płóciennik



Janusz Płóciennik



Anna Saciuk



Jadwiga Szczęsna



Paweł Szemraj



Justyna Wajnikonis



Maria Winter

Galeria portretów współpracowników łódzkiego Komitetu Obrony Robotników z archiwum Wojciecha Hempła

Wspomniane przykłady to zaledwie ułamek prywatnych mieszkań wykorzystywanych dla działalności KOR w Łodzi. W miarę jej rozszerzania rosło zapotrzebowanie na lokale o różnym przeznaczeniu – bardziej otwarte, dla uczestników spotkań samokształceniowych, wykładów i dyskusji, oraz utajnione punkty kontaktowe, a także bardziej lub mniej zakonspirowane lokale, gdzie magazynowano papier i gotowe druki czy wykonywano całą robotę poligraficzną: druk i oprawę. Otwarte spotkania odbywały się np. u Jadwigi Lipskiej, w mieszkaniu Elżbiety Doncbach na Wierzbowej i w kilku innych miejscach. Natomiast bardziej ukryte lokale to mieszkania osób bezpośrednio zaangażowanych w działalność wydawniczą, często tak skutecznie zakonspirowanych, że wzajemnie o sobie nie wiedziały. Tu wymienić trzeba Tomasza Filipczaka, którego mieszkanie przy ul. Rewolucji 1905 roku było „sklepikiem” z bibułą. Tomek gromadził potrzebny drukarzom, a deficytowy papier, hurtowo sprowadzał do Łodzi podziemną prasę, książki i wszelkie druki, organizował kolportaż – transport i punkty przerzutowe. Często zdobyte materiały i gotowe druki przejmowali od niego

zamieszkała przy ul. Piotrkowskiej Kinga Dunin i przebywający w sąsiedztwie Janusz Płóciennik czy Andrzej Babaryko.

Konspiracja była wymogiem działalności wydawniczej i kolportażu. Skutecznie zakamuflowane działania prowadziła rodzina Hetmanów. Waław Hetman miał przy ul. Orzeszkowej mały zakład papierniczy, wyposażony także w maszyny introligatorskie i inne narzędzia, bardzo przydatne do drukowania, którym zajął się jego syn Janusz wraz z przyjacielem Wojciechem Jeśmanem. W mieszkaniu państwa Hetmanów przy ul. Marysińskiej oficyna wydawnicza Hetman-Jeśman drukowała ulotki, plakaty, druki okolicznościowe i książki (m.in. Czesława Miłosza). Mimo pokażnej produkcji, a także licznych wizyt współpracowników i kolporterów nigdy nie doszło do żadnej wpadki.

Podobnie funkcjonował drugi niezwykle ważny dla łódzkich podziemnych wydawnictw punkt, czyli mieszkanie rodziny Hemplów przy ul. Nawrot. Tam absolwent ASP Wojciech Hempel projektował i wykonywał graficzne opracowania druków korowskich, okładki do książek, a zgłębiwszy tajniki sitodruku, matryc białkowych itp., zajął się drukowaniem, początkowo sam, a potem z zaprzyjaźnionymi pomocnikami. Sekundowały mu w tej pracy siostry Maria i Barbara oraz brat Jan.

Wydawnictwa KOR

Od początku istnienia KOR starał się szeroko informować opinię publiczną o swoich celach i działaniach oraz o bezprawnych poczynaniach aparatu władzy wobec społeczeństwa. Temu służyła prasa korowska: „Komunikaty KOR”, „Biuletyn Informacyjny”, później „Robotnik”, „Wola”, także różne doraźne druki i okolicznościowe ulotki. W miarę upływu czasu i krzepnięcia nieformalnych struktur rosło zapotrzebowanie na te wydawnictwa, rosły ambicje, by obejmować nimi nowe obszary życia społecznego, rozrastała się też sieć podziemnych drukarni. W styczniu 1977 roku ukazał się pierwszy numer literackiego kwartalnika „Zapis”, formalnie od KOR niezależnego, choć redaktorzy i autorzy byli w większości członkami i współpracownikami KOR. W sierpniu 1977 roku zaś wystartowała Niezależna Oficyna Wydawnicza, której zawdzięczamy druk wielkiej liczby książek z literatury pięknej, ważnych pozycji z dziedziny historii, socjologii, polityki, autorstwa cenionych twórców krajowych i zagranicznych.

Na początku 1977 roku pojawiła się „Kronika Łódzka” jako dodatek do „Biuletynu Informacyjnego”. Pomysłodawcą był Józef Śreniowski, redagowali zaś Elżbieta Lewińska i Mirosław Michalik. Ukazały się jedynie trzy numery „Kroniki”, czwarty został skonfiskowany przez SB. Natomiast środowisko literackiej młodzieży, skupione wokół Sułkowskich, Bierezinów i Jaskułów, któremu nie odpowiadała dość zachowawcza linia „Zapisu”, postanowiło wydawać własne pismo literackie. I tak wiosną 1977 roku zrodziła się idea „Pulsu”, którą wymyślili pospołu J. Bierezin, T. Filipczak i W. Sułkowski. Tytuł – to wers z wiersza Jaskuły *Światowy Miesiąc Serca*.



Pierwszy numer „Pulsu” ukazał się w październiku 1977 roku, nakładem NOW-ej. Redaktorami pierwszych sześciu numerów byli Bierezin, Filipczak, Sułkowski oraz Tadeusz Walendowski. Następnie redakcję zasilili: Antoni Pawlak, Bartosz Pietrzak, Leszek Szaruga, Janusz Anderman. Grono współpracowników, autorów i tłumaczy było liczne. Pojawili się np. Stanisław Barańczak, Lech Dymarski, Michał B. Jagiełło, Sława Lisiecka; niektórzy publikowali pod pseudonimami. Nad chaosem burzliwych zebrań redakcyjnych, które odbywały się u Bierezinów lub Sułkowskich, panowała Ewa Sułkowska-Bierezin, nieformalny sekretarz redakcji.

„Puls” określał się jako „nieregularnik literacki”, a że powstał niejako w opozycji do „Zapisu”, to zakładał preferowanie literatury społecznej, reagowanie na różne aspekty rzeczywistości, na absurd PRL, ale także traktował opozycję bez ulgowej taryfy. Nakład pisma to przypuszczalnie kilkaset egzemplarzy (niektóre źródła mówią o dwóch tysiącach). Oprócz zwykłej edycji było też bibliofilskie wydanie „Pulsu”. Powielany na kserokopiarce, w introligatorskiej oprawie, zawierał oryginalne fotografie, w większości autorstwa Bartosza Pietrzaka, także grafiki Wojciecha Wołyńskiego. W 1980 roku redakcja ustanowiła nagrodę Puls Roku i przyznała ją Marianowi Brandysowi za *Koniec świata szwoleżerów*. „Puls” ukazywał się do 13 grudnia 1981 roku. Ostatni, 13. numer, gotowy do druku, zaginął.

Przypomnieć też trzeba, że w sierpniu 1980 roku środowisko łódzkiego KOR prowadziło biuro informacyjne i akcję plakatową w mieście i przed Zakładami Przemysłu Bawełnianego im. Marchlewskiego, gdzie był strajk. Jesienią w tej fabryce Tomasz Filipczak zorganizował Centrum Informacyjno-Kulturalne, działało tu niezależne kino, były spotkania i wystawy. Także ze środowiskiem korowskim związane było pismo „Solidarność z Gdańskiem”, ukazujące się w czasie „karnawału Solidarności”.

Samokształcenie

Z inicjatywy KOR powstało w Warszawie Towarzystwo Kursów Naukowych, które prowadziło wykłady o różnej tematyce, nie tylko w stolicy, ale i innych miastach, także w Łodzi. Jednak młodzież KOR-owska Łodzi, głównie studenci, uznali potrzebę rozszerzenia tej formy samokształcenia, a przez to większej integracji środowiska poprzez pracę u podstaw. 29 października 1977 roku powstał więc Niezależny Klub Dyskusyjny, a jego założycielami byli m.in. Andrzej Babaryko, Anna Bazel, Piotr Amsterdamski, Elżbieta Lewińska, Grzegorz Maliszewski, Paweł Spodenkiewicz, Krzysztof Woźniak, również starsi działacze łódzkiego KOR. Klub miał na celu wymianę poglądów, informacji o bieżących wydarzeniach, ale także omawianie lektur z zakresu literatury, historii, ekonomii. Organizowano seminaria i wykłady, spotkania z opozycyjnymi autoritetami, seminarium historyczne prowadził Adam Michnik. Spotkania odbywały się w prywatnych mieszkaniach, z czasem jednak ich właściciele coraz częściej byli nękani przez bezpiekę, a i o prelegentów było też trudniej. Z tych powodów działalność NKD zaczęła zamierać i praktycznie ustała w drugiej połowie 1978 roku.

Represje

Władze PRL nie przyglądały się beczynnie działalności KOR. Nie sięgnięto wprawdzie po metody stalinowskiego UB, ale cena, jaką przyszło płacić za aktywność w KOR, była wysoka. Represje wobec działaczy były bardzo zróżnicowane, zależne też od okresu, w którym je stosowano. Jedną z podstawowych form represji wobec niewygodnych osób było wyrzucanie z pracy, relegowanie z uczelni. Równie powszechne były: inwigilacja, przesłuchania, zatrzymania i rewizje, także karno-orzekające kolegia oraz próby odebrania mieszkań. Wreszcie trudne do zniesienia nieustające pasmo oszczerstw, pomówień, fałszerstw. Obejmowało to szerokie kręgi warszawskiego KOR z jego prominentnymi działaczami, ale dotyczyło również korowców w całym kraju.

W Łodzi esbecja stosowała wszystkie te metody. Stałą inwigilacją objęto Śreniowskiego i osoby najbliższe z nim współpracujące. Z pracy wyrzucono m.in. Zofię i Włodzimierza Gromców, Bartka Pietrzaka, Śreniowskiego, z uczelni relegowano Jacka Bierzina. Usiłowano pozbawić mieszkania Wiktora Niedźwiedzkiego i Bartosza Pietrzaka. Kierowano do kolegów orzekających wymyślone oskarżenia, np. przeciwko

Zdzisławowi Jaskule i Mirce Suskiej o zakłócanie spokoju. Zawsze oskarżenia opierały się na anonimach, w decyzjach zaś orzekano wysokie grzywny. Szeroko stosowano także podsłuch, instalowany w telefonach w pracy i w domu, w mieszkaniach prywatnych, np. u Bierezinów w przewodzie kominowym, u Gromców w ścianie sąsiadującej z mieszkaniem ZOMO-wca. Dokuczliwe były rewizje, w wyniku których konfiskowano maszyny do pisania, papier, książki, taśmy magnetofonowe itp. Często również miało miejsce tzw. wkraczanie funkcjonariuszy SB do mieszkań, szczególnie wtedy, gdy przebywało tam więcej osób. W ten sposób, pod wymyślonym pretekstem, można było spisywać wszystkich obecnych, rewidować ich i mieszkanie. Groteskowy charakter miało np. najście na mieszkanie Jadwigi Lipskiej, w którym szukano nożownika zbiegłego właśnie z pobliskiej kawiarni Irena. Podobnie u Bierezinów szukano przedmiotów skradzionych ponoć podczas włamania do kiosku, które zresztą nie miało miejsca. Lubianą przez esbecję formą nękania były rozsyłane „fałszywki” – listy, rzekomo od znanych osób, z pomówieniami i oszczerstwami, nawet telegramy o śmiertelnej chorobie bliskich. Popularne były też ogłoszenia zamieszczane w prasie i rozlepiane na ulicy, które stanowiły pretekst do nachodzenia w domach przez podstawione osoby, podobno zainteresowane kupnem wymienianych w ogłoszeniach dóbr (w przypadku Gromców chodziło np. o samochód Skoda oraz syjamskie kocie). Rozsyłano także anonimy dotyczące życia prywatnego adresatów bądź ich znajomych, wykazując przy tym nawet zdolności artystyczne, jak w przypadku historyjek obrazkowych po zatrzymaniu Gromców wychodzących ze spotkania z Kuroniem u Jaskułów. Jednakże dotkliwszą formą represji były przesłuchania (rekord długości – Anna Bazel, 17 godzin) oraz zatrzymania. Te ostatnie często przekraczały ustawowo dozwolone 48 godzin bądź też delikwent wypuszczony po tych 48. był za bramą komendy zatrzymywany ponownie. Wielokrotnie był tak zatrzymywany Śreniowski, równie często Lewińska, Bazel, Amsterdamski i inni. Lewińska i Jeśman doczekali się także trzymiesięcznego aresztu – orzeczonego przez kolegium, a zatwierdzonego przez sąd – za kolportowanie „Robotnika” pod zakładami Wifamy.

Metody służb stały się brutalniejsze w połowie 1977 roku. W maju doszło do zabójstwa Stanisława Pyjasa, które wywołało falę protestów w całym kraju. W Łodzi już 10 maja pojawiły się nekrologi Pyjasa, zrywane zresztą przez SB, a 16 maja odbyła się msza z udziałem około 500 osób. Odczytano oświadczenie KOR oraz list łódzkich studentów solidaryzujących się z krakowskimi kolegami. W odpowiedzi SB zatrzymała w Łodzi wielu działaczy KOR, nawet powyżej 48 godzin. Represje nasiliły się w latach 1978–79.

Biuro Interwencyjne

Narastające po zabójstwie Pyjasa represje (aresztowania, pobicia) skłoniły kierownicze gremium KOR do powołania Biura Interwencyjnego, którego celem było pełne roze-

znanie w ogromie bezprawia i bezkarnych działań aparatu bezpieczeństwa, udzielanie doraźnej pomocy osobom poszkodowanym, organizowanie oporu społecznego. Na czele Biura stanęli Zofia i Zbigniew Romaszewscy, a w całym kraju wspierały ich dziesiątki działaczy.

W Łodzi niezwykle zaangażowana w prace Biura Interwencyjnego była Zenobia Łukasiewicz. Impulsem była dla niej osobista tragedia – zabójstwo przez MO jej 22-letniego syna. Głośna stała się w Łodzi sprawa sadystycznego milicjanta Pająka, którą Łukasiewicz wraz z Mirkiem Michalikiem zbadali i podali do publicznej wiadomości. Z. Łukasiewicz jeździła też na wszystkie procesy polityczne wytaczane działaczom opozycji w całej Polsce, zbierane przez nią i innych łódzkich działaczy informacje o represjach znalazły się w opublikowanych przez Biuro *Dokumentach bezprawia*. Zenobię Łukasiewicz często zatrzymywano, stawiano przed kolegium i skazywano na wysokie grzywny. Była bardzo oddanym i najefektywniejszym współpracownikiem Biura, co znalazło wyraz w umieszczeniu jej nazwiska wśród innych na pierwszej stronie *Raportu Madryckiego*.

W piątą rocznicę powstania KOR, 2 września 1981, KSS KOR podjął decyzję o zakończeniu działalności i samorozwiązaniu. Wkrótce potem nastąpił stan wojenny, działacze KOR znaleźli się za kratami więzień. W Łodzi internowano ponad 40 osób związanych z KOR. Wielu z tych, którzy pozostali na wolności, prowadziło podziemną działalność. Część dawnych działaczy udała się na emigrację, niektórzy z czasem powrócili. Dziś wypada tylko żałować, że to, co nie udało się komunie, stało się w wolnej Polsce faktem – w środowisku KOR-owskim nastąpiły podziały tak głęboke, że często nie do zasypania.

Trzeba chronić pamięć

W 2016 roku 40. rocznica powstania KOR uczczona została w Łodzi na kilka sposobów:

– 29 sierpnia Komitet Obrony Demokracji zorganizował spotkanie dyskusyjne zatytułowane: *Kiedyś KOR, dzisiaj KOD – dwa brzegi*, z udziałem Anny Sułkowskiej, Janusza Hetmana i Jerzego Friedricha. Sułkowska i Hetman, oboje emigranci, mówili m.in. o swoich doświadczeniach emigracyjnych i politycznych preferencjach amerykańskich polonusów;

– 28 września 2016 roku staraniem Klubu Pozytywnej Wyobraźni (skupiającego po części dawnych opozycjonistów) w Wojewódzkiej Bibliotece Publicznej im. Marszałka Józefa Piłsudskiego otwarto wystawę pt. *Rzeczpospolita bez debitu. Druki KOR i NOW-iej*, ze zbioru Krzysztofa Bronowskiego. Prof. Andrzej Friszke wygłosił odczyt o genezie i działaniach KOR. Odbyła się także prelekcja filmu dokumentalnego Waldemara Wiśniewskiego pt. *Krótką historią łódzkiego KOR-u*, a następnie wieczór wspomnień zaproszonych gości – Ludwika i Henryka Wujców.

– 19 października w Domu Literatury odbyła się promocja książki Witolda Sułkowskiego *Eksperyment Wolności*, zawierającej wybrane utwory zmarłego już autora. Jego żona Anna dzieliła się ze słuchaczami wspomnieniami o latach 70. i o trudnym życiu na emigracji.

Od powstania KOR minęło 40 lat; pojawiły się już niemal dwa nowe pokolenia Polaków. Uczestnicy i świadkowie tamtych wydarzeń odchodzą. Dlatego ważne jest przypominanie o tych pięknych kartach naszej wspólnej historii.

Zofia Gromiec
– *dziennikarka, publicystka*

Fot. z archiwum Wojciecha Hempla, dzięki pomocy Józefa Śreniowskiego

Wokół przypomnianej po latach powieści łódzkiego pisarza

Bałuty w krzywym zwierciadle

historia

Obchodzone w 2015 roku stulecie przyłączenia Bałut do Łodzi przyniosło wzmożone zainteresowanie dzielnicą miasta, która otoczona niemal od zarania swego istnienia złą sławą, zaniedbana i naznaczona brzemieniem pamięci o tragedii Litzmannstadt Ghetto, stała się z różnych powodów atrakcyjna. W przywracanie pamięci o dawnych Bałutach i ich mieszkańcach zaangażowali się historycy, antropolodzy kultury, kulturoznawcy, socjologowie, doszukujący się miejscowego *genius loci*, ale też nie wolni od mitologizowania „dzielnicę nad rynsztokiem”¹. Obraz Bałut utrwalony został także w licznych utworach literackich, z których duża część pozostaje nadal zapomniana. Jednym z nich jest pochodząca z 1934 roku powieść Izraela Rabona *Bałuty. Powieść o przedmieściu*. Udostępniona dopiero teraz polskim odbiorcom, zasługuje na uwagę z kilku powodów.

W efektownie wydanym tomie czytelnicy otrzymali „sześciopak” sygnowany nazwiskiem autora powieści *Bałuty* oraz nazwiskami cenionych tłumaczek z języka jidysz i dwojga naukowców z Uniwersytetu Łódzkiego mających w dorobku rozliczne dokonania z zakresu historii wielonarodowej Łodzi. Z jedyne wydania powieści zachowały się nieliczne egzemplarze. Ich stan fizyczny, a przede wszystkim bariera językowa utrudniały dostęp do treści szerszym kręgom czytelników. W omawianej tu edycji niezbyt obszerna powieść Izraela Rabona otrzymała wartościowe dopełnienia. Są nimi przede wszystkim dwie zupełnie odmienne w konkluzjach recenzje opublikowane w polskiej prasie żydowskiej wkrótce po ukazaniu się tej książki. Bardzo cenne są wspomnienia o autorze pióra znajdującego go osobiście i związanego przed 1939 roku z Łodzią Jicchoka Janasowicza. Wyłania się z nich obraz Rabona jako znaczącej osobowości w żydowskim środowisku literackim Łodzi, wiecznego antagonisty Mojsze Brodersona – „ojca teatru jidysz”, a przede wszystkim utalentowanego poety, liryka. Dopełnieniem tego osobistego tekstu jest opracowanie Izabeli Olejnik zatytułowane *Jisroel Rabon: życie i twórczość*, syntezujące wcześniejsze ustalenia tej zasłużonej



tłumaczkii². Zamyka książkę szkic historyczny charakteryzujący Bałuty pióra Jacka Walickiego. Atrakcyjnym dodatkiem są reprodukcje 25 fotografii różnych zakątków tytułowej dzielnicy, uwiecznionych w latach 30. XX wieku przez Włodzimierza Pfeiffera. Nieporozumieniem jest jednak umieszczenie fotografii gmachu byłej żandarmerii (s. 167) – obecnie róg ul. Legionów i ul. Żeromskiego – ponieważ miejsce to nigdy nie było objęte granicami Bałut.

Otwierające książkę *Słowo od Redakcji* jest chyba nazbyt krótkie, bo nie ulega wątpliwości, że o powieści Izraela Rabona, nadal kryjącej w sobie zagadki, należałoby napisać więcej i niekoniecznie powtarzając twierdzenie, że Łódź jest bohaterem niewielu tekstów literackich. Nie miejsce tu, by dowodzić jego nieprawdziwości, jak i cytować długi szereg tytułów utworów, w których właśnie Bałuty są jeśli nie bohaterem, to miejscem akcji. Tutaj tylko przypomnę, że w 1996 roku w atmosferze sensacji ukazało się polskie tłumaczenie powieści Arie Aksztajna, „bałuciarza” zamieszkałego w Izra-

elu, zatytułowanej *Ciotka Ester*³. Autora okrzyknięto „Chagallem literatury”, a książka błyskawicznie zniknęła z księgarń, przyciągając czytelników między innymi pikantnymi opisami wydarzeń w „dzielnicy występku”. Na autentyzm, brutalność, drażliwość scen i dialogów zwrócił w postłowie uwagę Arnold Mostowicz, uznając powieść Aksztajna za „wielostronicową egzegezę” swojej wspomnieniowej książki o Łodzi⁴. Nie była to pierwsza książka z Bałutami w roli głównej i nie pierwsza, która wyszła spod pióra autora znającego tę dzielnicę z autopsji, ale przywołuję ją ze względu na powinowactwo treściowe z *Bałutami* Rabona.

Problemy wydawnicze

Za podstawę wydania powieści *Bałuty. Powieść o przedmieściu* przyjęto tekst opracowany przez Chone Shmeruka, zmarłego w 1997 roku, niewątpliwie najwybitniejszego znawcy literatury jidysz. Z jego inicjatywy utwór Rabona publikowany był w latach 1991–1993 w odcinkach na łamach ukazującego się w Tel Awiwie czasopisma „Di Goldene Kejt” (Złoty łańcuch). Z niewiadomych powodów w książce zniekształcono ten tytuł (konsekwentnie, dwukrotnie) na „Di Godene Kejt”⁵, ale przede wszystkim nie ujawniono zakresu pracy dokonanej przez Shmeruka nad tekstem łódzkiego pisarza. Szkoda, ponieważ zlekceważono podstawową zasadę edytorską nakazującą porównanie wszystkich dostępnych wersji utworu. Już w opublikowanej jesienią 1934 roku recenzji pióra Mojsze Grosmana czytamy, że „to wydanie, to rekord złego druku. Tak strasznej jakości druku nikt z pewnością jeszcze nie widział” (s. 113). Wtórował mu drugi recenzent, Simche Szajewicz, pisząc kilka miesięcy później o „okaleczonym druku” i narzekając, że „trzeba wielkiego poświęcenia, by przebrnąć przez całą powieść”. Wskazał też kilka rażących błędów, nie tylko drukarskich (s. 120). Czy i jak poradzili sobie z nimi obecni wydawcy, nie wiadomo. Także Shmeruk nie zdradził zakresu swojej ingerencji w wydrukowany tekst powieści. Pisząc o *Bałutach Jisroela Rabona*, wskazał jedynie motywy wspólne dla jego poezji i omawianego tu utworu. Te krótkie rozważania wybitnego jidyszysty zamieścili obecni wydawcy jako rodzaj postłowie do tekstu Rabona (s. 109–112). Na dowód obcowania z oryginalnym egzemplarzem powieści opublikowana została fotokopia strony tytułowej z woluminu przechowywanego w paryskiej bibliotece MEDEM (s. 7). Znacznie bliżej, bo w zbiorach Biblioteki Narodowej w Warszawie także zachował się egzemplarz tej książki (sygn. 513.664), dlatego, wobec znanych problemów z odczytaniem tekstu, wypadało zajrzeć i do niego. Tekst powieści został opatrzonej przez tłumaczki niezbędnymi wyjaśnieniami dotyczącymi specyfiki języka jidysz i kultury żydowskiej.

Dobrze świadczą o obecnych wydawcach poszukiwania śladów wcześniejszego zainteresowania powieścią tego łódzkiego pisarza i wysnuty z nich wniosek, że była ona tylko raz tłumaczona (na język francuski). Trud kwerend trzeba jednak uznać za zbędny, ponieważ ustalenie to znane było już wcześniej, za sprawą publikacji w „Kronice Miasta Łodzi”⁶. Nie dość, że odesłano w niej do wywiadu z francuską

tłumaczką Rachel Ertel, to przypomniano postać i twórczość łódzkiego pisarza oraz przedrukowano fragment *Bałut* w tłumaczeniu dokonany w 1936 roku przez Helenę Neuman, dodając współczesny komentarz. Wypadało chyba o tej dawnej próbie tłumaczenia wspomnieć, podobnie jak i o innym fragmencie tej powieści, udostępnionym polskim czytelnikom przez Natalię Krynicką na łamach miesięcznika „Midrasz” w 1999 roku⁷. Wydaje się to o tyle ważne, że w wydaniu książkowym otrzymaliśmy ten sam fragment (s. 13–17) w tłumaczeniu Izabeli Olejnik. Zabieg to dziwny, ale uprawniony, bo umożliwia przy okazji poznanie wrażliwości językowej obu tłumaczek. Większości czytelników warto byłoby wyjaśnić przyczyny dwojakiej pisowni imienia autora *Bałut*. Spory wokół zasad transkrypcji jidysz na język polski nie są rozstrzygnięte do dziś⁸. Dotychczasowa polska tradycja opowiadała się za formą „Izrael” i tę konsekwentnie stosowano. Omawiana książka porzuca tę tradycję bez uzasadnienia.

Łódzkie powieści odcinkowe

Uprawniony wydaje się domysł, że Izrael Rabon planował opublikować *Bałuty* jako powieść odcinkową. Wskazują na to dostrzeżone przez Szajewicza niekonsekwencje, które dla czytelnika poznającego jej treść w częściach mogły pozostać niezauważone. Rabon myli liczbę osób biorących udział w tej samej scenie, myli imiona („Rywa olbrzymka” staje się na kolejnej stronie „Chaną”), myli liczbę pięter opisywanego budynku fabrycznego. Uważny czytelnik znajdzie więcej takich niekonsekwencji: młodzi ludzie kąpiący się w „na wpół wyschniętej” rzeczce (s. 13) zanurzają się w niej „po szyję” (s. 23), a informacja, że „zrobiło się już ciemno” (s. 27) poprzedzona jest frazą: „Nad Grabinką rozpościerała się ciemność, przybierając odcień granatu [...] grano w karty przy blasku księżycy” (s. 24). Kolejnym argumentem jest znaleziony przez Shmeruka tekst zatytułowany *Sobotnie popołudnie – początek powieści „Przedmieście”*, zamieszczony 6 października 1930 roku w „Łódzier Togbłat”⁹. Być może śladem pierwszego autorskiego zamysłu pozostał rozdział IV *Bałut*, odpowiadający swoją obszernością odcinkowi gazetowej powieści. Między końcem 1930 roku a 1934 roku Rabon zmienił koncepcję utworu, rozbudowując poszczególne części-rozdziały i decydując się na wydanie książki zatytułowanej nie *Przedmieście*, a *Bałuty. Powieść z przedmieścia*. Niestaranność druku, trudna miejscami jego czytelność utwierdza w przypuszczeniu, że książka mogła być drukowana z matryc gazety.

Powyższe uwagi były niezbędne do dalszej analizy powieści, której fabułę można, jak pisał Simche Szajewicz, „streścić w kilku liniijkach” (s. 118). Próbę charakterystyki utworu podjął Jacek Walicki w pierwszych akapitach swojego szkicu o *Bałutach*. Trudno zgodzić się z opinią, że „to, co zostało opublikowane, praktycznie stanowi tzw. ekspozycję, przedstawienie jej [książki] bohaterów i miejsca [chyba: miejsc? – przyp. K.P.W.], w których dzieć się będą dalsze ich przygody” (s. 145–146). Dziwna to „ekspozycja”, którą Rabon określił jako „tom 1” i na blisko 100 stronach przedstawił kilkanaście scen rozgrywających się w różnych miejscach i z udziałem

różnych osób, ale zawsze z tym samym bohaterem, małym Josele Bergerem jako łącznikiem poszczególnych wydarzeń. Jeśli to „ekspozycja”, to dlaczego współcześni autorowi recenzenci potraktowali tom jako powieściową całość? Wielość pozornie niezwiązanych ze sobą scen wynika z doświadczenia pisarskiego Rabona, publikującego swoje utwory prozatorskie także w prasie codziennej, w odcinkach. Okoliczności tej towarzyszyła technika pisarska, w której typowym zabiegiem stylistycznym jest zawieszanie akcji w zakończeniach poszczególnych odcinków. Żałować wypada, że nie powstał tom drugi, a być może i kolejne, i nie sposób dziś dociekać, jaki pomysł na tę powieść miał autor.

Trudno zaakceptować określenie utworu Rabona mianem „powieści apaszowskiej” (s. 146). Nie znają takiego gatunku badacze literatury, a jeżeli szukać jakiegoś powinowactwa dla *Bałut*, to dopatrywałbym się w nich pewnych cech powieści łotrzykowskiej, szelmowskiej, której bardzo dalekimi, wysokimi wzorcami mogłyby być *Podróż do kresu nocy* Louisa-Ferdinada Céline’a czy znacznie przecież późniejszy *Błaszany bębenek* Güntera Grassa. Wspólna im jest groteska, w której kreowaniu sięgnął Izrael Rabon wyżyn literackiego kunsztu. Owszem, na *Bałutach* i nie tylko tam, przed 1914 roku grano, śpiewano i tańczono tango apaszowskie, ale od tanga do powieści droga daleka.

Bałuty Izraela Rabona najbliższe są powieści sensacyjnej, awanturniczej, z mocno zaznaczonymi wątkami romansowo-erotycznymi¹⁰. Gatunek ten określano w jidysz terminem *shund* – szmira, a teksty podpisywano pseudonimami. Rabon był świadom niskiej wartości artystycznej utworów tej kategorii, ale argumentował, że taki nurt literatury rozwija się we wszystkich językach europejskich, dlatego jego obecność w jidysz nie jest czymś odosobnionym i dziwnym. Potwierdzenia opinii Rabona nie trzeba szukać daleko. Wystarczy wymienić tytuły utworów Ludwika Starskiego (właściwie: Ludwik Kałuszynier), znakomitego później scenarzysty filmowego, zamieszczanych pod pseudonimem Julian Starski w łódzkim „Expressie Wieczornym Ilustrowanym”: *Wampiry Bałut. Romans awanturniczo-erotyczny osnuty na tle zdarzeń prawdziwych* (1925–1926), *Szatan Łodzi. Powieść awanturniczo-obyczajowa z życia łódzkiego* (1923–1924), *Szczury Łodzi. Powieść sensacyjno-kryminalna z życia łódzkiego* (1925), *Demon czarnej willi. Powieść sensacyjno-erotyczna z życia Łodzi*¹¹. Inny autor, Stefan Brzeg (właściwie: Adam Piskozub), oferował powieść *W podziemiach Starego Miasta. Awanturniczy romans łódzki osnuty na tle zdarzeń prawdziwych* (1926), a spółka autorska J. Starski i Helena Ordężanka firmowała *Tajemnicę łódzkiego cmentarza. Sensacyjny romans z życia Łodzi* (1925)¹². Dobitną charakterystykę tej literatury dał w swoich wspomnieniach łódzki dziennikarz, Adam Ochocki. „W domu nie pozwalano mi delektować się tą lekturą. O zgrozo, zabroniono mi nawet czytać powieści Starskiego. I nie pomogły moje protesty, że przecież Starski to mój rodzony brat, a brat nie może pisać niczego, czego by jego brat nie mógł czytać [...]. »Express« chowano przede mną skrętnie”¹³.

Lata 20. i 30. XX wieku przyniosły gwałtowny rozwój sensacyjnych powieści odcinkowych. Kiedy konkurencyjne łódzkie „Echo” podjęło upowszechnianie takiej literatury, „Express” zaczął drukować dwie powieści, a wkrótce trzy odcinki powieściowe, z których jeden zajmował całą stronę gazety. „Obowiązywała przy tym zasada: dla każdego coś innego. A więc powieść, gdzie trup ściełił się gęsto, a krew ciurkiem płynęła rynsztokami z ran zadanych nożami i od kul rewolwerowych, przeznaczona była dla najbardziej odpornego gatunku czytelnika, dla mężczyzn. Druga, pełna westchnień i zawodów miłosnych, owiana pajęczyną wspomnień, snuty z zmięrczchu w opustoszałych alejach parkowych – dla kobiet. A trzecia, ta na całą stronę, dla czytelników płci obojga, bo też splatały się w niej wszelkie namiętności ludzkie – i miłość, i zbrodnia, i Bóg wie co jeszcze”¹⁴.

Zgodnie z regułą eksponowania lokalnych sensacji autorzy starali się urozmaicać fabułę elementami skandalizującymi o charakterze kryminalnym i obyczajowym¹⁵. Akcja musiała rozgrywać się w miejscach dobrze znanych czytelnikowi. Powinien on mieć możliwość zobaczenia opisywanych ulic i domów. O wydarzeniach, które się w nich działy, mógł dowiedzieć się z relacji zamieszczanych na innych kolumnach gazety, utrzymanych najczęściej w formie reportażu¹⁶. Przytoczony przez J. Walickiego fragment *Kroniki* z tygodnika „Rozwój” z 1912 roku równie dobrze mógłby stanowić akapit którejś z powieści „bałuckich”: „Podczas bójk trzech drużbów odniosło ciężkie rany od uderzeń drągami żelaznymi. Jednemu z nich siekierą odcięto rękę” (s. 147). Stałym elementem powieści sensacyjnych było przyciąganie czytelnika wątkami erotycznymi, często wręcz pornograficznymi. Scenom pornograficznym towarzyszyły różne zabiegi pisarskie mające usprawiedliwić ich obecność. Co ciekawe, wątki takie umykały oku cenzury, która tropiła je w literaturze „wysokiej”. Dość przypomnieć ocenzurowanie w 1936 roku powieści *Zmory* Emila Zegadłowicza czy konfiskatę jego dwa lata późniejszych *Motorów*¹⁷.

Bardzo ważnym zabiegiem formalnym było wprowadzanie do powieści sensacyjnych gwary środowiskowej. Dokonała się w ten sposób nobilitacja folkloru wielkomięjskiego, który na Bałutach był wyjątkowo bogaty we wszystkie odcienie, od polskich gwar ludowych poprzez dialekty niemieckie po język środowisk przestępczych¹⁸. Bohaterowie powieści, używający tych samych zwrotów i powiedzeń co czytelnicy, zacierali granicę między fikcją a rzeczywistością. Przykłady tej techniki pisarskiej znajdujemy także w powieści I. Rabona.

Badający wnikliwie międzywojenną prasę łódzką Oskar Czarnik twierdził wręcz, że można mówić o „serii łódzkiej” powieści odcinkowych, ze względu na jej okazały rozmiar liczony liczbą tytułów, jak i ze względu na wyjątkową spójność warsztatową¹⁹. W miejscowym środowisku dziennikarskim mówiło się nawet o „łódzkim języku prasowym”, jakim pisane były powieści odcinkowe, goniące za kryminalną i obyczajową sensacją²⁰. Mamy pewną wiedzę o tego rodzaju twórczości uprawianej przez autorów żydowskich piszących po polsku. Natomiast z ogromnego obszaru dzien-

nikarstwa jidysz znane są zaledwie kontury²¹. W takim właśnie kontekście zjawisk literackich międzywojnia sytuować trzeba *Bałuty*. Powieść z przedmieścia Izraela Rabona. Odszedł w niej autor od epatowania czytelnika sensacyjnym tytułem, ale zachował jego dwudzielność, by w drugim członie zasugerować, że utwór ma poważniejsze ambicje.

Dzielnica trzech narodów

Dobrze więc się stało, że ten mitologizowany obraz dzielnicy postanowiono teraz skonfrontować z przekazami historycznymi. Podejmujący tę próbę Jacek Walicki stanął przed zadaniem trudnym, ale efekt jego pracy budzi jednak pewien niedosyt. Wielokrotnie i jak dotąd bezskutecznie przypomina się, że historyczne Bałuty, osada fabryczna w granicach z lat 1857–1915, mają niewiele wspólnego z dzielnicą o tej samej nazwie, ale w obecnych granicach administracyjnych. Zbędne dla tła powieści Rabona jest przywoływanie Bałut Starych, Bałut Nowych, „gruntów pofolwarcznych” (s. 149 i in.), które to określenia nic już nie mówią nawet Łodzianom i nie mają żadnego związku z miejscem akcji utworu. Wydarzenia opisane przez pisarza rozgrywały się w przestrzeni, której granice wyznaczały ówczesne ulice Fajfra, Brzezińska i nieistniejąca dziś ul. Grabinka (do 1931 roku ul. Olszera), leżąca na zachód od bałuckiej rzeźni, której obraz został zgrabnie przetransponowany w scenie rzezi psów²². Wydaje się, że zamieszczenie w książce reprodukcji planu Bałut z czasów opisanych przez Rabona, a takie plany istnieją, byłoby zabiegiem najkorzystniejszym dla czytelników.

Nieuzasadnione jest twierdzenie, jakoby mieszkańcy Bałut tworzyli w ich przestrzeni enklawy „z przewagą ludności polskiej czy żydowskiej” (s. 150). Chciałoby się wobec tego zapytać, gdzie podzieli się ewangelicy (Niemcy), których w 1910 roku było na Bałutach 21 tys. (wobec 20 tys. Żydów i 52 tys. katolików (Polaków). W drobiazgowych badaniach bezspornie wykazano, jak dynamiczny był w latach 1857–1915 obrót nieruchomościami, które co mniej więcej 10–15 lat zmieniały swoich właścicieli. Zdarzało się nawet, że niektóre z nich były współwłasnością, najczęściej niemiecko-żydowską, sporadycznie polsko-żydowską²³. Przykładem narodowościowego przemieszania może być ul. Pfeiffera (Fajfra), (obecnie ul. Bolesława Prusa), miejsce zamieszkania bohatera powieści, gdzie domy Niemców sąsiadowały z domami Żydów²⁴. Podobnie było z mieszkańcami. Przechowany we wspomnieniach z lat 30. XX wieku gwar dzieci nawołujących się podczas podwórkowych zabaw w języku polskim, niemieckim i jidysz jest tego najlepszym dowodem²⁵. Czy można zatem mówić o „odrębnych obszarach, charakteryzujących się przewagą” takiej czy innej grupy narodowościowej (wyznaniowej)? Niemcy na Bałutach, mimo że liczni, w szkicu Jacka Walickiego nie istnieją. „Luteranie przynależeli do łódzkiej parafii św. Trójcy” – to jedyne zdanie, które opisuje ich aktywność religijną. W części poświęconej szeroko potraktowanej oświacie na Bałutach ewangelików nie ma wcale. Tymczasem bałucka społeczność luterańska miała swoje domy modlitwy i kantoraty przy ul. Młynarskiej 5 i Aleksandrowskiej (obecnie ul. B. Limanowskiego) 85)²⁶. Co więcej, od 1902 roku czynione były starania o bu-

dowę kościoła dla ewangelików augsburskich zamieszkałych na Bałutach i Żubardziu. Zakupiono działkę, a plany świątyni sporządził łódzki architekt powiatowy, Franciszek Karpiński. Koszt budowy szacowano na 80 tys. rubli. Wybuch pierwszej wojny światowej udaremnił realizację tej inwestycji²⁷. Od 1909 roku ewangelickich miłośników śpiewu z Bałut i Żubardzia zrzeszał chór Hoffnung (Nadzieja), mający swoją siedzibę przy ul. Aleksandrowskiej 112. Wkrótce stał się trzecim chórem parafii św. Trójcy²⁸. Istniały też towarzystwa sportowe. W 1907 roku utworzono oddział Związku Ewangelickich Włóknarzy (Gewerkschaft Evangelischen Textilarbeiter)²⁹. Jakże to wszystko nie pasuje do zmitologizowanego wizerunku polsko-żydowskiej „dzielnicy nad rynsztokiem”! Bez źródłowego potwierdzenia pozostaje informacja o powstających rzekomo przed 1914 roku „na Bałutach, jak w całej Łodzi” kolejnych „kinematografach”. Nie jest ona prawdziwa. Spośród 16 kin czynnych w Łodzi w 1914 roku, tylko dwa (założone po 1909 roku) zlokalizowane były na Bałutach. Kino Kassandra mieściło się przy ul. Aleksandrowskiej (obecnie ul. B. Limanowskiego) 37, a Flora przy ul. Zawadzkiej (obecnie ul. Zawiszy)³⁰. Opisywany przez Rabona „kinematograf” to nic innego jak popularna na przełomie XIX i XX wieku tzw. panorama, nie mająca nic wspólnego z techniką filmową³¹.

Trzeba się cieszyć, że książka Rabona wreszcie stała się dostępna dla współczesnego polskiego czytelnika. Szkoda tylko, że zabrakło w tomie solidnego wprowadzenia do lektury powieści. Wydawcy ulegli zafascynowaniu nieznanym szerzej przekazem literackim i nie poszukali dla niego ani literackich (zarówno w odniesieniu do treści, jak i do formy), ani socjo-topograficznych odniesień. Dla czytelników mniej przygotowanych, zwłaszcza dla nieznanących realiów łódzkich z przełomu XIX i XX wieku, lektura powieści Izraela Rabona nie ujawni wszystkich swoich znaczeń. Odczytana dosłownie – a tylko takie odczytanie się proponuje – stanie się kolejnym przyczynkiem do wizerunku dzielnicy nędzy, występku i perwersji, kolejnym kamyczkiem w uporczywie układanej mozaice – micie „złych Bałut”. Pozbawiona współczesnego komentarza powieść tego łódzkiego pisarza konserwuje Bałuty jako synonim obyczajowego zepsucia³².

Czytelnik nie otrzymał jasno sformułowanego przekazu, że ma do czynienia z powieścią o rodowodzie gazetowym, sensacyjnym, posługującą się przerysowaniem, farsą, groteską, niestroniącą od scen „mocnych”. Doszukiwanie się w niej „realiów życia” byłoby błędem i zabiegiem podejmowanym wbrew intencjom autora. Wolno było Izraelowi Rabonowi pokazać Bałuty i ich mieszkańców w krzywym zwierciadle. Taki był zamysł artystyczny, taka konwencja epoki, taki wymiar ekonomiczny (poczytność i sprzedaż gazety) tego powieściowego przedsięwzięcia. Obowiązkiem wydawców było ustawić to zwierciadło prosto.

Krzysztof Paweł Woźniak
– dr hab., historyk, etnograf
Instytut Historii UŁ

Jisroel Rabon, *Bałuty. Powieść o przedmieściu*, pod red. Krystyny Radziszewskiej, Natalii Krynickiej przy współpracy Izabeli Olejnik i Jacka Walickiego, przekład z jidysz Natalia Krynicka i Izabela Olejnik, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2016.

Przypisy:

1. Określenie Aleksandry Krupy (A. Krupa, *Ballada o dzielnicy położonej nad rysztykiem* [w:] *Miasto po obu brzegach rzeki. Różne oblicza kultury*, pod red. A. Stawarza, Warszawa 2007, s. 137–160).
2. I. Olejnik, *Izrael Rabon – cudowne dziecko żydowskiej Łodzi*, „Acta Universitatis Lodzensis. Folia Litteraria Polonica” 2013 nr 4 (22), s. 229–245.
3. A. Aksztajn, *Ciotka Ester*, Łódź 1996.
4. A. Mostowicz, *Posłowie* [w:] A. Aksztajn, *op. cit.*, s. 255, *idem*, *Łódź, moja zakazana miłość*, Łódź 1999.
5. Zapis odesłania do tego źródła także błędny. Sugeruje, że powieść drukowano w numerach 132–135, 1991–1993.
6. K.P. Woźniak, *Powieść o Bałutach i jej autor Izrael Rabon. Zapomniana czy nieznana?*, „Kronika Miasta Łodzi” 2015 nr 1/2, s. 7–15.
7. I. Rabon, *Bałuty. Powieść z przedmieścia*, „Midrasz” 1999 nr 12, s. 22–23.
8. M. Adamczyk-Grabowska, *Literatura jidysz w polskich przekładach dawniej i dziś* [w:] *Jidyszland – polskie przestrzenie*. Red. Naukowa Ewa Geller i Monika Polit, Warszawa 2008, s. 158–169.
9. Mylą się wydawcy, pisząc: „Lodzjer Tageblatt”. Gazeta o takim tytule nie istniała! Była niemieckojęzyczna „Lodzer Tageblatt” (1881–1905) oraz drukowana w jidysz „Lodzjer Togblat” (1908–1936). To w niej publikował Izrael Rabon (W. Kaszubina, *Bibliografia prasy łódzkiej 1863–1944*, Warszawa 1967, s. 115, 125–126).
10. O.S. Czarnik, *Literatura w prasie codziennej: wzorce fabularne sensacyjnych powieści w odcinkach z lat 1918–1926*, „Kwartalnik Historii Prasy Polskiej”, R. 18, 1979 nr 3, s. 25–44.
11. *Ibidem*; Artur Patek, *Ludwik Starski* [w:] *Internetowy Polski Słownik Biograficzny* (<http://www.ipsb.nina.gov.pl/a/biografia/ludwik-starski?print> – dostęp: 17.11.2016).
12. O. Czarnik, *Bibliografia powieści odcinkowych 1918–1926*, Wrocław 1979.
13. A. Ochocki, *Ciąg dalszy nastąpi...*, „Odgłosy”, R. XIII, 1970, nr 47 (679), s. 7. Tekst ten wszedł do wydanej w 1980 roku książki A. Ochockiego, *Reporter przed konfesjonalem*. Ludwik Starski i Adam Ochocki byli rodzonymi braćmi, synami Józefa Kałuszynera. Rozpoczynając swoje drogi zawodowe od dziennikarstwa, posługiwali się licznymi pseudonimami. W przypadku A. Ochockiego pseudonim stał się urzędowo potwierdzonym nazwiskiem.
14. A. Ochocki, *op. cit.*, s. 7.
15. Zob.: N. Krynicka, *Świat przestępczy w literaturze jidysz*, „Midrasz” 1999 nr 12, s. 20–21.
16. O. Czarnik, *Bibliografia...*, s. 158.
17. J. Krzyżanowski, *Dzieje literatury polskiej*, Warszawa 1969, s. 579.
18. N. Krynicka, *Żydowski żargon łódzieski*, „Midrasz” 1999 nr 12, s. 11, 13, 15; por: K. Stępnik, *Słownik tajemnych gwar przestępczych*, Londyn 1993.
19. O.S. Czarnik, *Proza artystyczna a prasa codzienna 1918–1926*, Wrocław 1982, s. 128.
20. J. Walicki, *Odmladanie starych kobiet, czyli sensacja 1923 roku albo narodziny i młodość „Expressu Ilustrowanego”*, Łódź 1998, s. 26.

21. M. Fuks, *Prasa żydowska w Polsce lat 1918–1939. Jej rola i miejsce w życiu politycznym, społecznym, gospodarczym i kulturalnym kraju*, „Kwartalnik Historii Prasy Polskiej” 1982 nr 3/4, s. 175–185; A. Paczkowski, *Prasa żydowska w II Rzeczypospolitej*, „Kwartalnik Historii Prasy Polskiej” 1991 nr 2, s. 51–67.
22. D. Bieńkowska, E. Umińska-Tytoń, *Nazewnictwo miejskie Łodzi*, Łódź 2013, s. 68 s.v. „Grabinka”.
23. M. Sygulski, *Historia Bałut*, t. II. *Osada fabryczna*, Łódź 2006, s. 223–451 (Katalog działek osadniczych, posesji oraz właścicieli nieruchomości w osadzie fabrycznej Bałuty Nowe w latach 1857–1915 (1939)).
24. Ibidem, s. 404–407.
25. A. Scheffel, *Lodź – historia/e*, Łódź 2008, s. 40–43.
26. H. Krajewska, *Protestanci w Łodzi 1815–1914. Między edukacją a ewangelizacją*, Warszawa 2014, s. 314.
27. K. Badziak, K. Chylak, M. Łapa, *Łódź wielowyznaniowa. Dzieje wspólnot religijnych do 1914 roku*, Łódź 2014, s. 368–369.
28. A. Pellowski, *Kultura muzyczna Łodzi od roku 1918*, Łódź 1994, s. 220.
29. H. Krajewska, *Protestanci...*, s. 401.
30. Eadem, *Życie filmowe Łodzi w latach 1896–1939*, Warszawa–Łódź 1992, s. 48, 56.
31. H. Krajewska, *op. cit.*, s. 12.
32. S. Koller, *Jiddische Literatur im Krieg. Moysche Kulbak und Yisroel Rabon*, „Jahrbuch des Simon–Dubnov–Instituts” Jg 13, 2014.

Leon Niemczyk w łódzkim teatrze

Portret artysty w stroju hiszpańskim

29 listopada 2016 roku minęła 10. rocznica śmierci aktora znanego między innymi z tego, iż ma w dorobku ponad 500 ról filmowych. Coraz bardziej zaciera się natomiast pamięć o tym, że przez wiele lat znakomicie spełniał się na scenie teatralnej. Choć decyzja, aby poświęcić się filmowi, to był jego świadomy wybór i chyba marzenie od początku kariery, bez teatru, bez warsztatu i umiejętności, których uczył się najpierw u Iwo Galla, a potem na kilku scenach, być może nie byłby tym znanym, popularnym, rozpoznawanym na ulicy mistrzem głównych ról i epizodów.

Trudno pisać po latach o rolach teatralnych, które przecież żyją tylko na scenie razem z widzami. Sam też widziałem go na scenie ledwie parę razy, bo najczęściej mogłem oglądać jego postacie dublowane przez kolegów z zespołu. Szczęśliwie, te dokonania aktorskie, często opisywane jako wydarzenia, prawie zawsze były dostrzegane, opisywane i oceniane przez recenzentów i krytyków. Opierając się na takich i innych sądach, na wyimkach z recenzji, wspomnieniach i wywiadach, których sporo się nazbierało, spróbuję przypomnieć teatralne role Leona Niemczyka i może w jakimś stopniu przywrócić pamięć o nim jako człowieku teatru.

Aktor przez przypadek

Wspominał, że aktorem został jakby przez przypadek: „[...] pojechałem do Gdyni, chcąc uciec z kraju, ale losy potoczyły się inaczej. Tam mogłem jednocześnie uczyć się w Studiu Aktorskim Iwo Galla, m.in. z Marysią Fołtyn i Emilem Karewiczem, i pracować w Stoczni Gdańskiej. Po skończeniu pojechałem do Bydgoszczy, do teatru i jakiś czas potem zdałem eksternistyczny egzamin, a potem wyłowił mnie film, który całkowicie zdominował moje życie...”¹.

A w innym miejscu tak opowiadał o początkach kariery: „Pracę aktorską zaczynałem na Wybrzeżu, skąd przyjechałem do Łodzi, która w tym czasie była Mekką aktorów i centrum życia filmowego. W warszawskim Teatrze Komедii Muzycznej spędziłem tylko jeden sezon jako szeregowy członek zespołu, nie śpiewający. Był to teatr objazdowy, chociaż ze stałą siedzibą w Warszawie. Stamtąd pojechałem do teatru



w Gdańsku, gdzie znowu byłem niecały sezon – i dalej do Bydgoszczy, zaangażowany przez Adama Grzymałę-Siedleckiego. Pracowałem tam przez cztery lata i wraz z grupą kolegów zdałem eksternistyczny egzamin aktorski [6.06.1952 przed Państwową Komisją Egzaminacyjną dla kandydatów na aktorów dramatu przy Ministerstwie Kultury i Sztuki, zaświadczenie w aktach osobowych aktora w Teatrze Powszechnym w Łodzi – MK]².

Od 1 kwietnia 1954 roku Leon Niemczyk został etatowym aktorem Teatru Powszechnego w Łodzi, kierowanego wówczas przez aktorkę i reżyserkę Jadwigę Chojnacką. Ale zanim pojawił się w zespole łódzkiego teatru, zdążył zagrać w Teatrze Wybrzeże (scena w Gdyni) w *Żołnierzu Królowej Madagaskaru* (w adaptacji Juliana Tuwima, reż. Ludwik Sempoliński, premiera w 1949 roku) i w *Wielkiej grze* Janusza Makarczyka (reż. Jerzy Zegalski, 1954). Natomiast w Państwowym Teatrze Ziemi Pomorskiej w Bydgoszczy, gdzie pracował w latach 1949–1954, wystąpił w czterech spektaklach, m.in. w *Mazepie* Juliusza Słowackiego i *Wieczorze trzech króli* Szekspira.

Decyzja o przeniesieniu się do Łodzi została podjęta z pełnym przekonaniem, że tu czeka go kariera filmowa: miał już wówczas za sobą niewielką

rolę w filmie *Celuloza* (1953) Jerzego Kawalerowicza, a przed sobą perspektywę grania w kolejnych produkcjach. Propozycji takich szybko przybywało i z każdym rokiem w teczce osobowej aktora pojawiały się nowe prośby kierowane przez kierowników produkcji do dyrekcji teatru – wszystkie w jednym tonie – o zwolnienie aktora na kolejne dni zdjęciowe w nowych filmach.

Debiut w Łodzi

Na scenie Teatru Powszechnego w Łodzi Niemczyk zadebiutował 30 kwietnia 1954 roku w sztuce Aleksandra Ostrowskiego *Las* w reżyserii Jadwigi Chojnackiej. O jego roli można dziś przeczytać w recenzji: „Bułanow w wykonaniu Niemczyka był bardzo dobry. Już sam jego wygląd jest częścią trafnej interpretacji roli. On jeden nie ma po co wydawać się – choćby tylko chwilami – sympatyczny. Nie pozwala mu na to sam tekst, który nawet z młodzieńczego uroku rozłaczanego wobec Gurymskiej [J. Chojnacka – MK] czyni jeden zarzut moralny więcej [...] Pielęgnuje w sobie gotowość poniewierania chłopów, mściwą chęć odegrania się na innych, słabszych od siebie. Niemczyk wyposaża powierzoną sobie postać w całą potrzebną płaskość, chępliwą cynizm, wyrachowanie, małpią złośliwość i tchórzostwo. Czyni to z nad podziw dużą dojrzałością aktorską”³.

Sam Niemczyk, wspominając kilka lat później swoją edukację teatralną i debiut na łódzkiej scenie, powiedział: „[...] pracowałem pod jej kierunkiem





i z nią na deskach scenicznych pięć lat. Z taką »majstrową«! Toż to prawdziwy fakultet. Zresztą proszę osądzić. Mój łódzki debiut to rola w *Lesie Ostrowskiego*; znakomita Chojnacka grała Gurymską, a ja Bułanowa – z akcji wynikało, że dostaję od niej po buzi. Dostałem, ale z takim artystycznym temperamentem, że przez dwa tygodnie uśmiechnąć się nie mogłem – więc wyszedłem spod jej ręki czy nie?⁴

Gwiazdor sceny Powszechnego

Łódzkiej scenie Leon Niemczyk pozostał wierny do końca teatralnej kariery. Wystąpił tu w 46 przedstawieniach, zarówno w rolach kostiumowych, jak i współczesnych. W obu gatunkach, jak można wyczytać z recenzji, potrafił być doskonały. Zresztą ten płodozmian zdawał mu się odpowiadać. Mówił: „Jestem zwolennikiem nieodzownej giętkości w doborze ról, szczególnie w miarę upływu lat. Jeśli mogę mieć wpływ na wybór – przedkładam nad inne role charakterystyczne. Są bogatsze i dają większą satysfakcję artystyczną. Liczę się bardzo z nowym spojrzeniem na postać sceniczną z literatur klasycznych. Chętnie grywam czarne charaktery, gdyż mają często głęboki nurt psychologiczny”⁵.

Jednak skoro coraz więcej czasu zabierał mu film, często role, w których występował, były z założenia dublowane. Tak zresztą było niemal od początku jego pracy w Teatrze Powszechnym: już w *Celestynie* (1956, reż. J. Chojnacka) rolę Kaliksta grał na zmianę z Marianem Gamskim, w *Cydzie* (1957, reż. Zbigniew Koczanowicz) rolę tytułową dublował z Ryszardem Żuchowskim.

Po raz ostatni na scenie wystąpił w roli porucznika Lukaszka w *Szwejku* reżyserowanym przez Janusza Zaorskiego za dyrekcji Romana Kłosowskiego (premiera 26.02.1976). Między początkiem a końcem pobytu w teatrze zagrał wiele znaczących i znakomitych ról. Do takich należała z pewnością kreacja szeregowca Bamfortha w sztuce Willisa Halla *Błękitny patrol* (reż. Roman Sykała, 1959) – ta rola przyniosła mu w 1961 roku nagrodę na 1. Kaliskich Spotkaniach Teatralnych w Kaliszu. Nawiasem mówiąc, po raz kolejny doceniono jego aktorstwo wiele lat później – otrzymał Nagrodę Aktorską na Ogólnopolskim Konkursie na Wystawienie Polskiej Sztuki Współczesnej za rolę hrabiego Bielińskiego w spektaklu *Hrabia* w reżyserii Filipa Bajona (TVP 1999).

Trudno wyobrazić sobie *Błękitny patrol* bez jego roli Bamfortha: „[...] przeobraża się na oczach widzów z inteligentnego i jadowitego pyskacza, który na wszystkich wyładowuje swoją antywojenną gorycz, w szlachetnego anarchistę, który znalazł wreszcie ideę godną swej nieustraszonej odwagi”⁷⁶.

A grał jeszcze w sztukach współczesnych, w *Dziadach*, w sztukach Fredy, Słowackiego i Szekspira.

Warto, żeby o jego dokonaniach znowu mówili recenzenci i historycy teatru: „[...] najlepiej czuł się w rolach współczesnych, brutalnych, ostrych i mocnych, aczkolwiek grywał także stylowych amantów o południowym temperamentie”⁷⁷.

W recenzji po gościnnych występach Teatru Powszechnego w Jugośławii w 1957 roku napisano: „Kalikst (z *Celestyny*) Leona Niemczyka odkrył aktora, który jest jak gdyby narodzony do hiszpańskiego teatru”⁷⁸. Potwierdzeniem tych słów niech będzie lista jego „hiszpańskich” wcieleń. Poza *Celestyną* są jeszcze role w sztukach: *Nauczyciel tańców* (reż. Roman Sykała, 1955), *Młyn* (reż. Maryna Broniewska, 1959), *Jaśnie pan nikt* (reż. Beata Artemska, 1963) i *Pies ogrodnika* (reż. Tadeusz Żuchniewski, 1966), *Czarująca szewcowa* Federico Garcii Lorki (reż. Irena Ładosiówna, 1958), *Alkad z Zalamei* Pedro Calderona de la Barki (reż. Maciej Z. Bordowicz, 1973). O pływającym Niemczyku w *Nauczycielu tańców*: „Reżyser oparł się w tym przedstawieniu na wielkich zdolnościach aktorskich i choreograficznych Leona Niemczyka, które sprawdziły się całkowicie w roli Aldemara-Hidalga, który wytańczył sobie szczęście”⁷⁹.

Jedną z tych kreacji, być może była nią rola Rebolledo ze sztuki Calderona, posłużyła znanemu i popularnemu wówczas w Łodzi artyście malarzowi Stefanowi Justowi (1905–1977) jako pretekst do namalowania portretu aktora w kostiumie hiszpańskim. Obraz ten był prezentowany na jubileuszowej wystawie artysty w galerii BWA w Łodzi w styczniu 1976 roku, a potem zawisł w prywatnym mieszkaniu Leona

Niemczyka, gdzie miałem okazję widzieć go podczas nagrywania wywiadu z aktorem do książki opublikowanej przez Muzeum Kinematografii¹⁰.

Właściwie każde jego pojawienie się na scenie było odnotowywane przez recenzentów, nawet jeśli było to tylko wymienienie nazwiska. „W *Bereziakach* [autor Karol Obidniak, reż. Roman Sykała, premiera 1968 – MK] zagrał prawie cały męski zespół Teatru Powszechnego, jeszcze raz udowadniając, że nie ma w tej chwili w Łodzi konkurentów. Przybylski, Fogiel, Niemczyk, Nowicki, Sabara – choćby tylko dla ich ról warto ostatnią premierę pokazać całej Polsce...”¹¹. Podobnie pochlebnie wyrażano się o stworzonej przez niego kreacji w *Tramwaju zwanym pożądaniem* Tennessee Williamsa (reż. Ryszard Sobolewski i Roman Sykała, prem. 1961). Mogliśmy przeczytać, iż „stworzył niezwykle plastyczny typ arcychama – mocnego, zdecydowanego, żywiołowego w swoim zwierzęcym prymitywie. Talent tego uzdolnionego artysty osiągnął w tej chwili swoje apogeum”¹².

Wreszcie rola, bez której w ogóle nie byłoby spektaklu – to inżynier Kukula ze sztuki *Ktoś nowy* Marka Domańskiego, (reż. Roman Sykała, prem. 1964). „Grający go znany aktor Leon Niemczyk gra zresztą tak, że zdecydowanie przechyla



wszystkie niemal racje na swoją stronę. Gra go dynamicznie, brawurowo, wygrywając do końca wszystkie ostre pointy, w jakie autor wyposażył jego rolę i bez przerwy widownia żywo reaguje”¹³.

Równie wysoko oceniono jego kreację w sztuce Aleksieja Arbusowa *Noc spowiedzi* (reż. Ryszard Sobolewski, premiera: 1967). „Reżyser stworzył spektakl prosty, nowoczesny, poważny i utrzymany we właściwym tempie. Spektakl, po którym widać przemyślenie, logikę i oczywiście solidny warsztat. Walnie pomogli reżyserowi aktorzy. Może jest nieco ryzykowne otwieranie listy sukcesów aktorskich od epizodów, ale nie mogą się oprzeć pokusie. Leon Niemczyk – cóż to za aktor! Aktor mogący być przykładem na nowoczesny, krańcowo oszczędny i lakoniczny styl gry”¹⁴.

Ostatnie teatralne role

I jeszcze jedna relacja i ocena: „W zderzeniu z tą postacią [Giessling, niemiecki kometendant miasta na okupowanej Ukrainie – MK] graną przez Przybylskiego tym ciekawiej wypadła postać jego adiutanta, Henryka von Gahlema, narysowana przez Leona Niemczyka kontrastowo cienką, oszczędną kreską. Jego rezerwa w stosunku do późnego Giesslinga nabrała cech estetycznej dezaprobaty, żeby nie powiedzieć moralnej dezaprobaty, cech niesmaku arystokraty dla parweniuszowskich, niewłaściwych w określonej, całkiem niezabawnej sytuacji, gierki zawodowego kabotyna”¹⁵.

Jedną z ostatnich ról, którą stworzył w teatrze, była postać głowy neapolitańskiej rodziny w farsie *Jak obrabować bank* (autor Samy Fayad, reż. Jerzy Hoffman, premiera: 1974). Recenzent tygodnika „Odgłosy” poświęcił roli sporo miejsca: „Agostina Capece – ojca zwariowanej neapolitańskiej rodziny – gra Leon Niemczyk (wymiennie z Tadeuszem Sabarą). Niemczyk kreuje postać, parodiując wszystkie cechy włoskiego stylu bycia. Dużo gestykuluje, jest na włoski sposób niechlujny i stara się, jak czynią to z wrodzonym wdziękiem Włosi, mówić diabelnie szybko. A ogólne ustawienie postaci – pod Alberto Sordi [włoski aktor znany u nas z wielu filmów – MK] zapewni temu znanemu i cenionemu aktorowi niemałe powodzenie w tej sztuce”¹⁶.

Najmniej pisano o jego roli porucznika Lukasa w teatralnej adaptacji *Szwejka*, czemu zresztą trudno się dziwić, bo cały spektakl ustawiony był pod Romana Kłosowskiego, odtwórcę roli tytułowej. O tym przedstawieniu znany krytyk teatralny Wojciech Natanson pisał: „Adaptacja [...] może budzić zastrzeżenia. Chwilami gubi lub obniża poziom humoru, zmienia smak utworu. Grzeszy nadmiarem, jakby adaptator lękał się z czegokolwiek zrezygnować. Aktorom – poza Szwejkiem – wyznacza zadania już nie epizodyczne, lecz wręcz migawkowe. Jednak przykładowo trzeba wymienić kilka precyzyjnie nakreślonych ról: np. Czesława Przybyły jako podstępny i przewrotny oficer-prześladowca porucznika Duba; Bogdana Kopciowskiego – Dra Grünstaina; Bronisława Wrocławskiego – Jednorocznego Ochotnika Marka; Leona Niemczyka – zagubionego Porucznika Lukasa czy zgrabnie rozwijającą groteskowe zadanie aktorskie Barbarę Połomską jako Katy”¹⁷.

Tą rolę Niemczyk pożegnał się ostatecznie z teatrem, uzasadniając rozstanie w taki sposób: „[...] dużo grałem w filmie i coraz mniej miałem czasu na teatr. Aż pewnego dnia zostałem aktorem na gościnnych występach w rodzinnym teatrze. Dla mnie najważniejszy jest film, bo z niego żyję i on stanowi moją bazę. Chcę być przyzwoitym aktorem filmowym, a nie zabieganym, zmęczonym wyrobnikiem teatralno-telewizyjno-filmowym”¹⁸.

Trudno zamknąć aktora tej miary i rangi w tak niewielu opiniach i cytatach, mimo to warto przypominać, że łódzka tradycja teatralna to Leon Niemczyk i jego role, wszystkie zagrane na deskach Teatru Powszechnego. To jego mieszkanie w Łodzi. A także grób na Starym Cmentarzu, ciągle odwiedzany przez pasjonatów filmu – łodzian i coraz częściej także turystów.

Mieczysław Kuźmicki

– *historyk filmu, wieloletni dyrektor Muzeum Kinematografii w Łodzi*

Przypisy:

1. Małgorzata Karbowski, *Jestem aktorem niezależnym*, z Leonem Niemczykiem rozm...., „Głos Poranny” 1993 nr 247 i 253.
2. Bogdan Gadomski, *Zawodowiec – spotkanie z Leonem Niemczykiem*, „Film” 1980 nr 20.
3. Hanna Kulągowska, „Las” *Ostrowskiego*, „Przegląd Kulturalny” 1954 nr 41.
4. Jerzy Nowakowski, *12 lat łódzkiego aktorstwa Leona Niemczyka* (rozmowa), „Express Ilustrowany” 30–31.01.1965 nr 25.
5. Jerzy Nowakowski, *12 lat łódzkiego aktorstwa Leona Niemczyka...*, *op. cit.*
6. Maria Czanerle, *Błękitny patrol*, „Teatr” 1960 nr 7.
7. Irena Bołtuć, *Powszechny nie tylko z imienia. Dyrekcja Romana Sykały (1959–1972)* [w:] *Powszechny nie tylko z imienia*, red. Kazimierz A. Lewkowski, Łódź 1991, s. 63–64.
8. Fragment recenzji [w:] „Ljudska Pravica” z dn. 16.04.1957, po występach Teatru Powszechnego w Jugosławii (Lublana, Zagrzeb 4–18.04.1957), cyt. za: *Śluby panięskie*, program spektaklu w Teatrze Powszechnym w Łodzi, prem. czerwiec 1957.
9. Władysław Orłowski, *To już dwadzieścia pięć lat... [w:] XXV lat Teatru Powszechnego w Łodzi*, red. Kazimierz Lewkowski, Łódź 1971, s. 13.
10. Monika Chybowicz-Brożyńska (red.), *Leon Niemczyk*, Łódź 1995.
11. Marek Wawrzekiewicz, *Sceny wielkie i średnie*, Łódź 1970, s. 126.
12. M. Jagoszewski, *Dama Kameliowa z amerykańskiego slumsu*, „Dziennik Łódzki” 1961 nr 237.
13. Jeremi Czuliński, *List z teatru: współczesność*, „Trybuna Mazowiecka” 1964 nr 261.
14. Marek Wawrzekiewicz, *Sceny wielkie i średnie*, Łódź 1970, s. 137.
15. Wanda Karczewska, *Dzień powszedni teatru*, Łódź 1970, s. 210.
16. Piotr Słowikowski, *Jak obrabować bank*, „Odgłosy” 1974 nr 39.
17. Wojciech Natanson, *Nowe sukcesy Szwejka*, „Teatr” 1977, nr 3
18. Bogdan Gadomski, *Zrobiłem za mało*, z Leonem Niemczykiem rozmawia..., „Express Ilustrowany” 1985, nr 68

Fot. z archiwum Teatru Powszechnego w Łodzi

Kariera Stanisława Mikulskiego

Łodzianin z twarzą Hansa Klossa

historia

Emisja w Telewizji Polskiej odcinka *Spotkanie* jako zwiastuna całej serii 22 lipca 1968 roku, w dniu tak zwanego Święta Odrodzenia Narodowego PRL, a następnie premierowy pokaz całości na przełomie 1968 i 1969 roku wywołały prawdziwą sensację. *Stawka większa niż życie* mimo oczywistego, jednoznacznie propagandowego przekazu (kanwą opowieści jest historia młodego Polaka, który dobrowolnie [?!] zostaje agentem NKWD w mundurze oficera niemieckiej Abwehry), od samego początku cieszyła się ogromną popularnością.

Złożyło się na to kilka czynników. Po pierwsze, mimo upływu ponad 20 lat od zakończenia drugiej wojny światowej pamięć o ponad pięcioletniej hitlerowskiej okupacji i zbrodniach popełnionych przez nazistów była, zwłaszcza wśród starszej części społeczeństwa, niezwykle żywa. Sukcesy (choćby nawet tylko filmowe) polskiego agenta działającego na szkodę Trzeciej Rzeszy, idealnie wpasowywały się w silne ówczesne nastroje antyniemieckie. Po drugie, ewidentna słabość wcześniejszych propozycji serialowych noszących w sobie pierwiastek sensacyjno-wojenny. Po trzecie, wcześniejsze sprawdzenie tematu w warunkach Teatru Telewizji. W latach 1965–1967 powstało czternaście czarno-białych spektakli telewizyjnych *Stawki*. Realizacja widowisk w systemie „na żywo” z jednej strony dyscyplinowała cały zespół, a z drugiej zmuszała do skutecznego działania. Świadomość braku możliwości wykonania dubli wpłynęła na tempo, wartość akcji i odpowiedni ładunek emocjonalny, co zaprocentowało przy realizacji filmowej *Stawki*.

Stawka zaczęła się w Łodzi

W Łodzi padł pierwszy klaps na planie serialu. Produkcję rozpoczęły ujęcia plenerowe do odcinka *Ostatnia szansa* 13 marca 1967 roku, kiedy to przy ul. S. Moniuszki, gdzie mieściła się popularna kawiarnia Honoratka, zainscenizowano jedną z warszawskich ulic. Plenery i łódzkie wnętrza pojawiły się w ponad połowie odcinków serialu, m.in. dziedziniec łódzkiej filmówki przy ul. Targowej, park Poniatowskiego, gmach klubu SPATiF, wnętrza Państwowej Wyższej Szkoły Muzycznej przy ul. Gdańskiej. Ostatnie uję-



cia do *Stawki*, jesienią 1968 roku, również zrealizowano w Łodzi, w siedzibie Muzeum Historii Miasta (d. Pałacu Poznańskich) przy ul. Ogrodowej, do odcinka *Zdrada*.

Bardzo dobry warsztat obu reżyserów – Janusza Morgensterna i Andrzeja Konica, spójny scenariusz spółki autorskiej – Andrzeja Szypulskiego i Zbigniewa Safjana, ukrywających się pod pseudonimem Andrzej Zbych, dynamiczne zdjęcia Andrzeja Wójtowicza, jedyna w swoim rodzaju muzyka Jerzego Matuszkiewicza, cała plejada najlepszych polskich aktorów – to wszystko złożyło się na oszałamiający sukces serialu. Przede wszystkim jednak na taki, a nie inny odbiór produkcji miał wpływ odtwórca głównej roli. Twórcy *Stawki* do roli Hansa Klossa poszukiwali aktora dobrze prezentującego się w mundurze, którego twarz nie była

opatrzona na telewizyjnym ekranie. Stanisław Mikulski był kandydatem idealnym: wysoki, przystojny blondyn obdarzony świetnym charakterystycznym głosem i nie-naganą dykcją.

Po raz pierwszy szerszej publiczności Mikulski zaprezentował się w 1956 roku wstrząsającą rolą Smukłego w *Kanale* Andrzeja Wajdy. To w tym obrazie obok wielkich nazwisk polskiego kina – Wierzcysława Głińskiego czy Tadeusza Janczara – dostrzeżono kreację młodego aktora z Łodzi. Do czasu realizacji *Stawki* Mikulski wystąpił w kolejnych kilkunastu filmach, prawie wyłącznie prezentując postaci mundurowe, m.in. porucznika Janka w *Godzinach nadziei* Jana Rybkowskiego, milicjanta Piotra w komedii Tadeusza Chmielewskiego *Ewa chce spać*, porucznika Baczego w *Spotkaniu ze szpiegiem* Jana Batorego czy żołnierza w *Popiołach* A. Wajdy.

Ogromna popularność po pierwszym telewizyjnym pokazie sprawiła, że serial w październiku 1968 roku trafił do kin, gdzie był wyświetlany w zestawach dwuodcinkowych. Co więcej, w tym samym roku TVP na życzenie widzów powtórzyła całą serię. Wznowienia *Stawki* odbywały się systematycznie w kolejnych latach, a wraz z nimi nasilało się zjawisko „Klossomanii”. Na adresy Teatru Ludowego, a następnie Teatru Polskiego w Warszawie, gdzie pracował gwiazdor przychodziło do Stanisława Mikulskiego codziennie 100–150 listów od widzów. Aktorowi po początkowej euforii coraz trudniej było zaakceptować wszechobecną sympatię okazywaną przez przypadkowe osoby, a przez to całkowity brak prywatności w przestrzeni publicznej: „Trochę

mnie ta popularność peszy, niekiedy nawet staje się dla mnie bardzo kłopotliwa [...] Proszę mnie źle nie zrozumieć, ale to nie zawsze jest przyjemne”. Zdarzały się nawet sytuacje, gdy recenzenci teatralni mylili osobę Mikulskiego z graną postacią, twierdząc na przykład, iż w sztuce F. Schillera *Intryga i miłość* wystawianej w Teatrze Polskim w Warszawie zagrał... Kloss. O przygodach agenta J-23 wydawano książki oraz bardzo popularne wśród młodzieży komiksy. W ten sposób Stanisław Mikulski stał się aktorem z twarzą Hansa Klossa.

Cieniem na życiorysie aktora położyło się niewątpliwie zaangażowanie po stronie systemu komunistycznego. Mikulski wprawdzie nigdy nie ukrywał swoich lewicowych poglądów. Otwarcie przyznawał, iż legitymację członka PZPR zachował do końca istnienia partii. Ale udział w tak propagandowych przedsięwzięciach filmowych, jak *Barwy walki* i *Skąpani w ogniu* – oba w reż. Jerzego Passendorfera, prowadzenie przez prawie 20 lat Festiwalu Piosenki Żołnierskiej w Kołobrzegu (prawdziwej kwintesencji funkcjonowania systemu władzy w Polsce), odmowa przyłączenia się do bojkotu radia i telewizji w stanie wojennym przy jednoczesnym aktywnym udziale (jako konferansjer) w tym samym czasie w zamkniętym koncercie z okazji rocznicy powstania Armii Czerwonej w Teatrze Polskim w Warszawie sprawiły, że stał się aktorskim symbolem PRL. Miało to swoje reperkusje. Odtrącony przez znaczną część środowiska artystycznego, niechętnie widziany przez publiczność, w 1988 roku Mikulski przyjął stanowisko dyrektora Ośrodka Informacji i Kultury Polskiej w Moskwie. Oznaczało to faktyczny koniec pracy aktorskiej, przede wszystkim teatralnej.

Sympatyczny chłopak z Bałut

Stanisław Mikulski urodził się 1 maja 1929 roku w Łodzi w robotniczej włóknierskiej rodzinie. Dzieciństwo i młodzieńcze lata spędził na Bałutach: „Przyszedłem na świat przy ul. Lutomierskiej, mieszkałem na Limanowskiego [...] Bawiliśmy się w kowbojów, strzelaliśmy do siebie. Mówiliśmy po »angielsku«. Był to taki bełkot naśladujący nieudolnie ten język. A wzięło się to z naszych wizyt w kinie. Chodziliśmy tam chętnie na zagraniczne filmy. Nie rozumieliśmy słowa z tego, co mówili aktorzy. Były napisy, ale my jeszcze nie potrafiliśmy dobrze czytać. Naśladowaliśmy więc później język aktorów” – wspominał po latach. Jako nastolatek i uczeń szkoły powszechnej mieszczącej się u zbiegu ulic Hipotecznej i Limanowskiego dużo rozumiał z tego, co się wokół niego działo: „Gdy wybuchła wojna, gdy w tej części Bałut utworzono getto, to przenieśliśmy się do Śródmieścia”. Uczęszczał do klasy matematyczno-przyrodniczej, planował studia na Politechnice Łódzkiej, by zdobyć konkretny zawód. Zwyciężyło zainteresowanie kinem i aktorstwem.

Swój pierwszy artystyczny epizod – jako uczeń ostatniej klasy VIII Liceum Ogólnokształcącego w Łodzi został dostrzeżony przez ekipę filmową – zaliczył w 1949 roku na planie obrazu Jana Rybkowskiego pt. *Pierwszy start*. W trakcie zdjęć poznał Władysława Woźnika, profesora krakowskiej PWST, a zarazem dyrektora Teatru

im. St. Wyspiańskiego w Katowicach, od którego dostał propozycje angażu. Zanim jednak zdążył zaprezentować się widowni tej zasłużonej śląskiej sceny, upomniało się o niego wojsko. Po odbyciu służby w jednostce obrony przeciwlotniczej w Skierniewicach nie wrócił już do rodzinnej Łodzi. Na własną prośbę został przeniesiony do tworzącego się Zespołu Pieśni i Tańca Warszawskiego Okręgu Wojskowego, rezydującego w Lublinie, gdzie zajmował się konferansjerką i recytowaniem wierszy. Przeniesiony do rezerwy w styczniu 1953 roku, pozostał w Lublinie, a z tamtejszym Teatrem im. J. Osterwy związał się na prawie 12 lat. O debiucie zdecydował przypadek: Mikulski zastąpił chorego aktora w roli Zadorowa w *Poemacie pedagogicznym* Makarenki w reż. Zofii Modrzewskiej. W tym samym 1953 roku zdał eksternistyczny egzamin aktorski w Krakowie i został pełnoprawnym członkiem zespołu.

Początek aktorskiej kariery

Okres lubelski był zdecydowanie jednym z najważniejszych w dorobku teatralnym aktora, nienaznaczonym jeszcze piętnem „Klossomanii”. Z racji swojego charakteru grał mocne, wyraziste role: tytułową w sztuce *Cezary Baryka* na podstawie *Przedwiośnia* S. Żeromskiego, zesłańca Jana w *Fantazym* J. Słowackiego, Mackie Majchra w *Operze za trzy grosze* B. Brechta czy Wojciecha Bogusławskiego w *Królu i aktorze* R. Brandstattera. Sam Mikulski zaliczył do swoich najważniejszych ówczesnie kreacji teatralnych tytułową postać w *Sułkowskim* Żeromskiego, Ryszarda Rowana w *Wygnańcach* J. Joyce’a i pułkownika Isquierdo w *Montserrat* Roblesa. Za te trzy role został uhonorowany pierwszymi nagrodami na Kaliskich Spotkaniach Teatralnych. Sukcesem była też ostatnia kreacja na scenie lubelskiej: tytułowego Makbeta w sztuce W. Szekspira. Sztuka przeszła do historii teatru jako klasyczny wręcz przykład krańcowego zaangażowania Mikulskiego w graną postać: w trakcie walki wręcz antagonistów – Makbeta i Makdufa – kopnięta ze sceny beczka potoczyła się aż do pierwszego rzędu widowni.

Jesienią 1964 roku Stanisław Mikulski przeniósł się na stałe do Warszawy, gdzie przyjął od samego Adama Hanuszkiewicza propozycję angażu do Teatru Powszechnego w Warszawie. Na deskach tej jednej z najlepszych polskich scen w ciągu dwóch lat współpracy wystąpił w trzech premierowych inscenizacjach: *Przedwiośniu* Żeromskiego, *Kolumbach rocznik 20 R.* Bratnego i *Koriolanie* Szekspira (wszystkie w reż. A. Hanuszkiewicza). Lata 1964–1966 to także początek przygody aktora z Teatrem Telewizji za sprawą przede wszystkim teatralnej serii *Stawki większej niż życie*, ale także poprzez udział w przedstawieniach Teatru Sensacji: *Czarnej laleczce* jako inspektor Farrar czy *Zbrodni i pościgu* jako major MO – obu w reż. Józefa Słotwińskiego.

Gwiazdor objazdowej sceny

W 1966 roku aktor podjął zaskakującą decyzję o przeniesieniu się do Teatru Ludowego w Warszawie, mającego w tamtym okresie opinię sceny drugorzędnej, wędrującej z przedstawieniami po całym Mazowszu. Decydujący wpływ na zmianę teatralnego

adresu miał nowy dyrektor, Jerzy Rakowiecki, z którym Mikulski miał okazję pracować w Teatrze im. J. Osterwy w Lublinie i do którego miał pełne zaufanie. Dodatkowym bodźcem okazała się oferta roli Cyrano de Bergeraca, którą aktor otrzymał, a po latach uznał za jedną z najbardziej ulubionych w całym swoim dorobku artystycznym. Lata 50. i 60., pełne filmowych i telewizyjnych ról mundurowo-wojennych ze *Stawką* na czele, ugruntowały pozycję Stanisława Mikulskiego jako aktora jednego gatunku. Stąd też usilne poszukiwania tak bardzo odbiegających od stworzonego wizerunku. Tytułowa kreacja w przedstawieniu *Cyrano de Bergerac* E. Rostanda była spełnieniem marzeń o rolach komediowych: „Łączyła w sobie elementy komedii, którą uwielbiała publiczność, romantyzmu z zacięciem tragicznym, czyli też coś dla krytyków [...] Ja w każdym razie byłem bardzo zadowolony z tej roli. Dużej, dodajmy, bo przecież Cyrano właściwie nie schodził ze sceny przez trzy akty, przez ponad trzy godziny. Można sobie wyobrazić, jak duży wysiłek fizyczny i psychiczny był to dla mnie, ale w ogóle tego nie odczuwałem” – wspominał po latach. Ten niewątpliwy talent komediowy aktora, tylko w niewielkim stopniu wykorzystany przez twórców i reżyserów, z dzisiejszej perspektywy można do pewnego stopnia dostrzec w serialu dla młodzieży *Pan Samochodzik i Templariusze* w reż. Huberta Drapelli. W Teatrze Ludowym Mikulski wystąpił jeszcze w dwóch innych inscenizacjach: *Operze za Trzy Grosze* Brechta jako inspektor Brown i *Poskromieniu złościcy* Szekspira jako Petrukio. Zwłaszcza ta druga rola spotkała się z dużym zainteresowaniem widzów i krytyków teatralnych, gdyż chronologicznie była pierwszą w dorobku po Klossie. Lucjan Kydryński w swojej recenzji w *Przekroju* skomentował to w następujący sposób: „Kapitan Kloss zrobił swoje, więc Stanisław Mikulski może powrócić na scenę. I jako Petrukio poskramiaćomalże co wieczór Kasię złościcę, czyli Barbarę Rylską”. Przedstawienie odniosło sukces – aktor wcielił się w postać Petrukię ponad pięćdziesiąt razy.

Angaż w teatrze zbiegł się w czasie ze zdjęciami do *Stawki* i zarazem z kulminacyjnym poziomem popularności wśród odbiorców. W latach 1965–1966 i w 1968 roku trzykrotnie odbierał Złote Maski w konkursie „Expressu Wieczornego” na najpopularniejszego aktora. Był dwukrotnym laureatem nagrody „Kurieria Polskiego” – Złoty Gwóźdź Sezonu. Mikulski znalazł się w jednym szeregu z największymi ówczesnymi gwiazdami, m.in. Ireną Kwiatkowską, Aliną Janowską, Elżbietą Czyżewską, Gustawem Holoubkiem, Wiesławem Gołasem, Andrzejem Łapickim czy Wieńczysławem Glińskim. Stał się pierwszym polskim celebrytą. Pociągnęło to za sobą niekorzystne konsekwencje. Zaszufładowany jedną rolą, Mikulski w latach 70. i 80. rzadko pojawiał się na dużym ekranie. Jeszcze rzadsze były propozycje na przyzwoitym poziomie artystycznym: doktor Zbigniew Olszak w *Ostatnim Świadku* Jana Batorego, tytułowa postać w *Pogoni za Adamem* Jerzego Zarzyckiego, a zwłaszcza Karol w *Opełnaniu* Stanisława Lenartowicza. O tej ostatniej sam aktor często mówił, że była jedną z najważniejszych w dorobku, poruszała bowiem temat tabu w okresie PRL – kwestię niepełności w małżeństwie i konsekwencji z tym związanych. Znacznie częściej można było Mikulskiego

zobaczyć w produkcjach telewizyjnych. Wystąpił w kilkunastu serialach, z których kilka adresowanych było do dzieci i młodzieży. Wśród propozycji dla starszej widowni były: *Polskie Drogi* Janusza Morgensterna, *Życie na gorąco* Andrzeja Konica, *Tajemnica Enigmy* Romana Wionczka czy *Najdłuższa wojna nowoczesnej Europy* Jerzego Sztwiertni. W 1978 roku w jednym z odcinków serialu *07 zgłoś się* w epizodycznej scenie powrócił do rodzinnej Łodzi, co z humorem tak opisał po latach: „Zagrałem samego siebie [...] w moim rodzinnym mieście jako aktor Stanisław Mikulski wysiadłem z pociągu na dworcu Łódź Fabryczna i przeszedłem kilkadziesiąt kroków do taksówki, no wprost ogrom pracy”. Mikulski w ten sposób niechcący dotknął bardzo ważnego tematu: reżyserzy i twórcy w Łodzi tak naprawdę nie mieli propozycji dla jednego z najpopularniejszych polskich aktorów, zaszufładowanego jedną konkretną rolą.

Cena łatwej popularności

Ogromna popularność *Stawki* w bloku państw komunistycznych zaowocowała propozycjami filmowymi i telewizyjnymi. Stanisław Mikulski wystąpił m.in. jako kapitan Timar w węgierskim dramacie kryminalnym *Morderca jest w domu* w reż. Roberta Bana, inżynier Rutkowski w polsko-czechosłowackim serialu *Trzech plus jedna* Petra Tuceka czy pułkownik Jedlina w popularnym radzieckim serialu komediowym *Całe zdanie nieboszczyka* Igora Maslennikowa. Spotkał się nawet na planie filmowym w trakcie realizacji *Europejskiej historii* Mikulskiego z Władysławem Tichonowem, serialowym sowieckim superagentem Stirlitzem z *Siedemnastu mgień wiosny*.

W latach 1969–1982 występował w warszawskim Teatrze Polskim. Grał dużo i bardzo różnorodne role: od Fryderyka w *Intrydze i miłości* Schillera (rola, którą sam aktor bardzo sobie cenił), poprzez szekspirowskie: Postumusa w *Cymbelinie*, Jagona w *Otellu* czy Pompejusza w *Antoniuszu i Kleopatrze*, na komediowych jednoaktówkach Aleksandra Fredry kończąc. Aktorstwo sceniczne Mikulskiego – coraz lepsze pod względem artystycznym i warsztatowym – stanowiło ucieczkę od postaci Klossa. Jak zauważył Krzysztof Głowacki w jednej z recenzji: „Kloss Mikulskiego – gwiazdora – stworzył, ale tym samym ograniczył. Ograniczył do munduru, wojskowego genre’u, strzelania obcasami, strzelania z pistoletu, miny, która oznaczała wieczną czujność itp. [...] Dlatego [...] w teatrze stwarza antybohatera. Robi to równie dobrze, a może nawet lepiej – jeśli zważyć skalę trudności. Mimo iż to, co robi teraz, nie cieszy się równie dużą popularnością. Ale w Mikulskim zwyciężył artysta. Aktor”.

Wprowadzenie stanu wojennego 13 grudnia 1981 roku przyniosło duże zmiany w życiu zawodowym aktora. Jako jeden z nielicznych artystów odmówił przyłączenia się do bojkotu reżimowych radia i telewizji. Co więcej, po raz kolejny wystąpił w Teatrze Polskim w Warszawie w koncercie ku czci Armii Czerwonej – był konferansjerem i recytował wiersze. Miało to swoje określone reperkusje – kilkakrotnie został „wyklaskany” przez publiczność. W 1982 roku na zamkniętym zebraniu prawie cały zespół Teatru Polskiego odmówił dalszej współpracy z Mikulskim. W rezultacie

zrezygnował z nowego repertuaru, grał jedynie w przedstawieniach, w których był obsadzany wcześniej. W 1984 roku przeniósł się do Teatru Narodowego. Jako Geront w *Szelmostwach Skapena* Moliera, król Jan Kazimierz w *Mazepie* Słowackiego czy J.W. Mobius w *Fizykach* Dürrenmatta osiągnął najwyższy poziom swojego aktorstwa teatralnego. W opinii krytyka i dramaturga Bogdana Drozdowskiego: „Narodził się znakomity aktor charakterystyczny Stanisław Mikulski”. Ostatnią w dorobku była kreacja Doktora w *Dziadach* A. Mickiewicza, w sezonie 1987/88. Niechętnie traktowany przez większość środowiska aktorskiego jako twarz systemu komunistycznego w PRL, w 1988 roku zdecydował się objąć stanowisko dyrektora Ośrodka Informacji i Kultury Polskiej w Moskwie. Oznaczało to definitywne pożegnanie ze sceną – po powrocie do Polski w 1990 roku Mikulski przeszedł na emeryturę.

Stateczna gwiazda TVP

Pamięć społeczna jest krótka i już w latach 90. nastąpił renesans *Stawki* i zarazem samego Stanisława Mikulskiego. W 1992 roku pojawił się wspólnie z Emilem Karewiczem w programie telewizyjnym „Kloss kontra Brunner, czyli stawka większa niż życie”. Prowadził teleturniej *Koło fortuny* i popularny program telewizyjny *Supergliny*. W 2001 roku był współgospodarzem i ekspertem teleturnieju *Wakacje z Klossem*. Rok później aktor został uhonorowany statuetką Gwiazda Telewizji Polskiej, z okazji 50-lecia TVP za kreacje aktorskie w filmie i Teatrze Telewizji. Epizodycznie wystąpił w całym szeregu seriali telewizyjnych: *Bank nie z tej ziemi*, *13 posterunek*, *Samo życie*, *Złotopolscy* czy *Kryminalni*. Na szczególną uwagę zasługuje udział w tej ostatniej produkcji. Mikulski wykreował znaczącą postać Jana Zawady w tzw. Tryptyku Śląskim, najciekawszej części tej telewizyjnej propozycji. Na dużym ekranie po raz ostatni pojawił się w 2012 roku w *Stawce większej niż śmierć* Patryka Vegi. Film mimo oczywistego nawiązania do serialu sprzed ponad 40 lat nie odniósł sukcesu. Zwracano uwagę na liczne mankamenty: niespójny scenariusz, „dłużyzny” realizacyjne, słabą reżyserię, nieprzekonujących odtwórców głównych ról. Jedynym jasnym punktem tego nieudanego obrazu była gra starych mistrzów aktorskiego rzemiosła – Stanisława Mikulskiego i Emila Karewicza, którzy po raz ostatni spotkali się na planie filmowym.

Stanisław Mikulski zmarł po ciężkiej chorobie 27 listopada 2014 roku w Warszawie. Na pogrzebie nie było księdza, ale grała orkiestra wojskowa. Żegnał go tłum wielbicieli i kilka pokoleń aktorskich.

Tomasz Czarnecki
– historyk

Marian Bernard Wimmer (1897–1970)

Zapomniany twórca szkoły filmowej



Początki szkolnictwa filmowego w Polsce zostały już opisane przez niewątpliwe autorytety w dziedzinie historii powojennego kina. Okazuje się jednak, że nadal można uzupełniać te dzieje nowo odkrytymi dokumentami. Porządkować i uzupełniać znane fakty. A wszystko dzięki niedostępnianym dotąd prywatnym archiwom.

Udało mi się dotrzeć do zbioru dokumentów stanowiących ważny przyczynek do historii kina, a zwłaszcza szkolnictwa filmowego w Polsce. Materiały te dotyczą prof. Mariana Wimmera, jednej z mało znanych, ale zapewne wybitnych postaci, które wpłynęły na rozwój polskiego kina.

Marian Bernard Wimmer urodził się 13 kwietnia 1897 roku w Kołomyi w dawnym województwie stanisławowskim. W akcie chrztu odnotowano: „[...] dnia 20 tegoż miesiąca i roku został ochrzczony. Imię Marian-Bernard (dwojga imion) wyznania rzym.-katol. chłopiec, rodu prawego”. Jego ojciec Antoni Wimmer był kierownikiem cegielni. Matka Bronisława Makarewicz zajmowała się domem.

Młody Marian Wimmer uczęszczał do szkoły podstawowej (wtedy zwanej zasadniczą) w Kołomyi oraz gimnazjum klasycznego w Wiedniu, które zwińczył maturą 10 marca 1915 roku. Powołany wkrótce do wojska austro-węgierskiego, został zeń zwolniony w 1917 roku jako inwalida z powodu choroby płuc. Powrócił do domu, a 12 października 1917 roku podjął studia na wydziale architektury Politechniki Lwowskiej, które ukończył z tytułem inżynierskim w 1926 roku. Od wczesnej młodości

przejawiał wielorakie zainteresowania artystyczne. I tak: w latach 1921–1923 studiował w Konserwatorium Lwowskim w klasie fortepianu u prof. Viléma Kurza (Młodszeo), a także uczęszczał na zajęcia w tamtejszym Instytucie Plastyki na wydziale rysunku i malarstwa w klasie prof. Kazimierza Sichulskiego.

Studia architektoniczne dwukrotnie przerywał, gdyż jako 21-letni młodzieniec uczestniczył w wojnie polsko-ukraińskiej 1918 roku, a następnie walczył w obronie Warszawy w wojnie polsko-sowieckiej 1919/1920.

Okres zakopiański

W 1926 roku Wimmer osiadł w Zakopanem, gdzie został zatrudniony w biurze architektonicznym inż. arch. Tadeusza Stryjeńskiego. Wszedł w skład grupy, którą kierował prof. Karol Stryjeński (syn Tadeusza), zajmującej się opracowaniem *Planu regulacyjnego Zakopanego*. Od 1930 roku prowadził własne biuro projektowo-wykonawcze wraz żoną, również architektem. W następnym roku uzyskał licencję na samodzielne projektowanie i prowadzenie wszelkich robót architektonicznych. Okazał się jednym z najbardziej twórczych architektów w stolicy Tatr. Od 1926 roku do 1939 roku zaprojektował w samym Zakopanem i w jego okolicach 22 budynki, w tym m.in. Zespół Szkół Sanatoryjnych w Zakopanem (1928), Szkołę Rolniczą w Nowym Targu (1933), Szkołę Przemysłu Drzewnego w Zakopanem (1936), schronisko na Turbaczu (1936), a także pensjonaty – Grotowskich (1928), Pion (1934), Tuberozę (1936), Manru (193), Marzenie (1938), również domy wielorodzinne, w tym dom inż. Sędzimira (1936), dom Stopki z kawiarnią Watra (1937), dom Komunalnej Kasy Oszczędności (1939). Ponadto zaprojektował wiele jednorodzinnych budynków mieszkalnych – Skibów (1928), Stachelskiego (1931), Kozakowskiego (1931), Klimczaka (1935), dr. Sokołowskiego (1932), Zarębów (1936). Podjął się rozbudowy Gimnazjum Szarotka w Zakopanem (1933) i przebudowy Szkoły Gospodarczej fundacji Zamoyskiego w Kuźnicach (1939). Zaprojektował i wybudował Schronisko Artysty na Głodówce (1932). Już po wojnie w 1947 roku zajęł się realizacją planu regulacji Czarnego Dunajca, na zlecenie ówczesnych władz powiatowych.

Oprócz działalności stricte projektowej parał się nauczaniem. 1 września 1926 roku został zatrudniony na stanowisku nauczyciela w Państwowej Szkole Przemysłu Drzewnego w Zakopanem, której dyrektorem wówczas Karol Stryjeński. Od 1936 roku kierował tą szkołą¹. W tym samym czasie przyjął w poczet nauczycieli tej placówki wybitnego później twórcę Antoniego Kenara (1936).

W Zakopanem Wimmer zaprzyjaźnił się z Karolem Szymanowskim i nakręcił amatorski film z udziałem tego kompozytora². Jego firma w 1930 roku wyremontowała słynną willę Atma, będącą własnością Szymanowskiego.

Okres krakowski

Wojna zburzyła dotychczasowe życie rodziny Wimmerów. Atak słowacki na Polskę w 1939 roku, a następnie okupacja niemiecka Zakopanego spowodowały, że Wim-

Warszawa, 12 października 1970.

Wielce Szanowna i Droga Pani,

Po powrocie z urlopu dyrektorskim się o śmierci nieodżałowanego, drugiego Mariana widywalismy do ostatnio rzadko, jako że losy oddaliły nas od siebie i przemały dawny zrywaj regularnych spotkań. Ale oddalenie i brak częstych kontaktów nie przekreśliły więzi przyjaźni. Marian był dla mnie kimś znacznie bliższym, ciotkiem dla którego niechyłym i pełnym podziw, a dla szlachetwostwa i prawości - głęboki nauczyciel. A jakis miał ogólny osobisty unek, ile delikatnego wdzięku.

Przypominam sobie ze wspomnieniami pierwsze lata naszej znajomości i współpracy na terenie szkoły lwowskiej, której był twórcą, o czym często, niestety, mi przypomina. I dalsze spotkania już nie usłowne (chociaż i w czasie usłowania nie miały tego charakteru), a proste przyjacielskie. Tężnie z tym ostatnim w Kniehiony, słoneczny dzień, po Łódzkiej lwowskiej marazie.

Trudno pogodzić się z myślą, że mi będzie już tych spotkań i że odszedł na zawsze - szlachetny, dobry, mądry ciotnik. I tak mi przykro, że nie mogłem to namyślić mi w ostatniej godzinie.

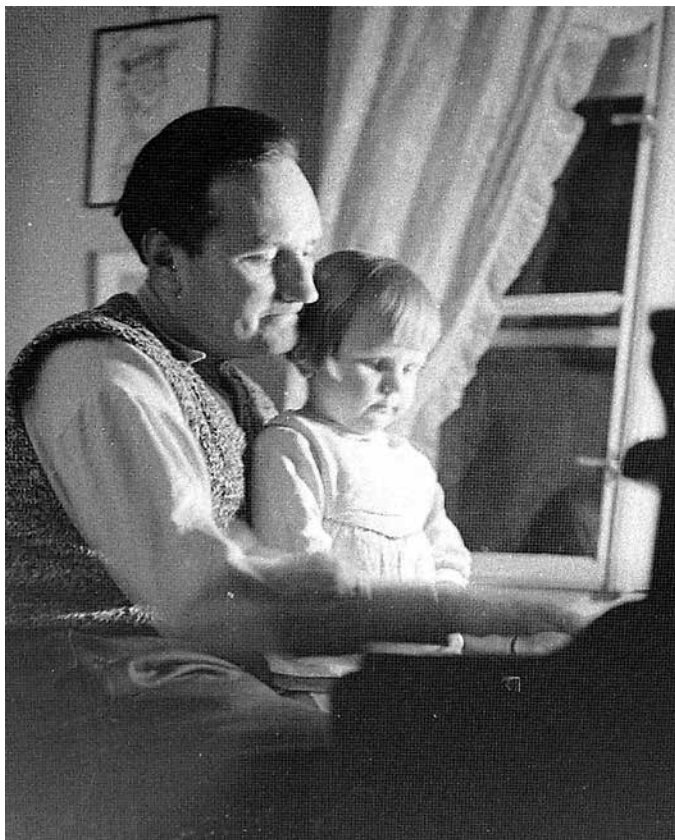
Mnie nie tak prawnie nie mać list z wyrażeniami współczucia, ale próbuję pisać na papierze myśli nieuprządkowane. Proszę mi, pamięć, droga Pani, że "non omnis moriar" - pozostaje panuje o ciotkiem. Który przostawit po sobie trwałą, jasną smugę smiatka.

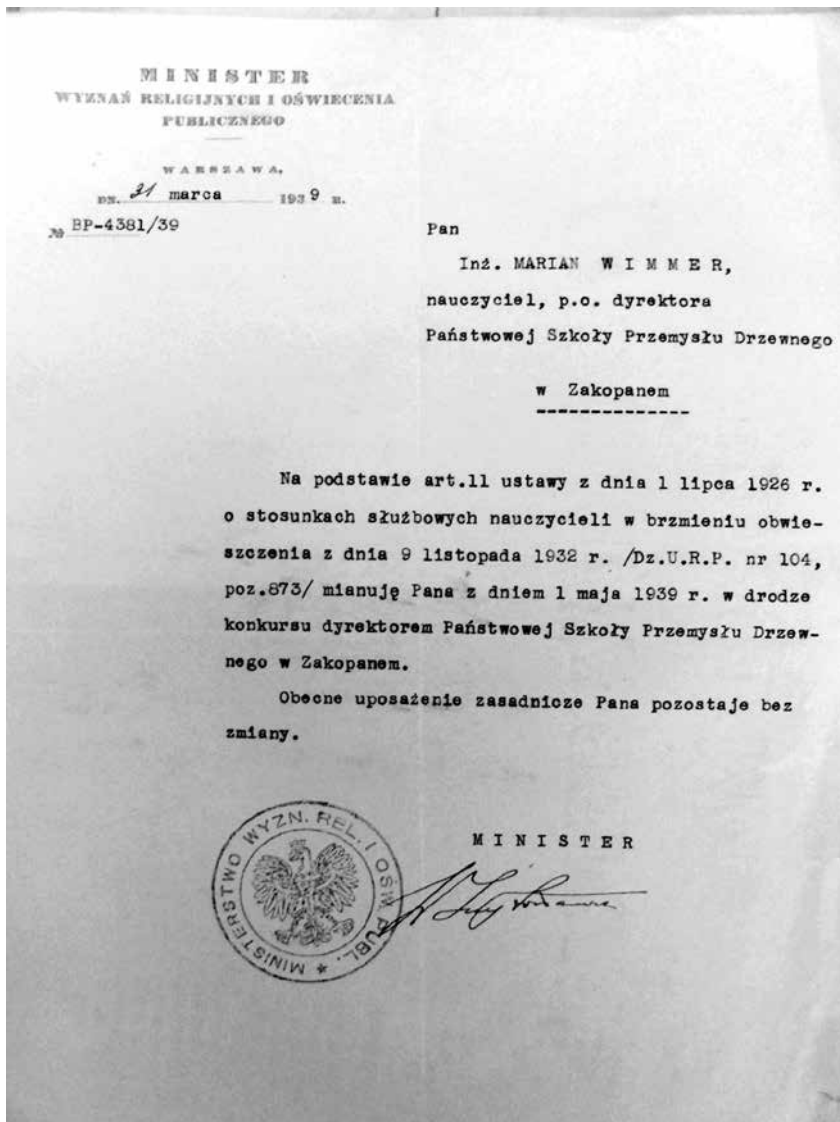
Łączę wyrazy szczerzego namunku Jerzy Toeplitz.

merowie z córkami wyjeżdżają do Lwowa. W 1941 roku Marian Wimmer zostaje tam aresztowany przez Niemców. Po kilku tygodniach śledztwa w Krakowie (był wtedy przetrzymywany w więzieniu na Montelupich) zostaje zwolniony z zakazem pobytu w mieście Zakopane. Powodem aresztowania było odnalezienie przez Niemców w opuszczonej willi Wimmerów w Zakopanem odbiornika radiowo-nadawczego, który zbudował jeszcze w 1939 roku wraz z uczniami Państwowej Szkoły Przemysłu Drzewnego w Zakopanem.

W lutym 1945 roku Wimmer powraca do Zakopanego i rozpoczyna reorganizację Państwowej Szkoły Przemysłu Drzewnego, dzieląc ją na szkołę zawodową, technikum budowlane oraz liceum budowlane³. Wtedy ma już jednak inne plany zawodowe. W grudniu 1945 roku zostaje urlopowany przez nowe władze oświatowe i wyjeżdża do Krakowa.

W maju⁴ 1945 roku reżyser i przyszły wykładowca PWSTiF Antoni Bohdziewicz i Stanisław Wohl (w owym czasie obaj są żołnierzami LWP) rozpoczęli w Krakowie organizację Warsztatów Filmowych Młodych przy udziale profesorów Uniwersytetu Jagiellońskiego. Były to luźne wykłady organizowane okazjonalnie w różnych miejscach Krakowa i w siedzibie Instytutu Filmowego przy ul. Józefitów 16. Zajęcia prowadzili m.in. profesorowie: Roman Ingarden, Stefan Szuman, Władysław Tatkiewicz, Antoni Uniechowski. Kursem kierował Antoni Bohdziewicz. Warsztaty trwały do września 1945 roku, ale już w listopadzie dr Stanisław Furmanik na polecenie dyrektora Instytutu Filmowego powołał Kurs Przystosowania Filmowego. Kurs trwał do lipca 1946 roku. Była to szkoła o ustabilizowanym programie i składzie





wykładowców. Nadzór nad nią od grudnia 1945 roku sprawował już jako zastępca dyrektora Instytutu Filmowego do spraw szkolenia filmowego przybyły z Zakopanego inż. Marian Wimmer.

Dziś wiemy, że Kurs Przeposobienia Filmowego miał również profesjonalną obsadę, bo „zajęcia operatorskie prowadził Jarosław Brzozowski, klawiszową grafikę prof. Antoni Uniechowski, zagadnienia filozofii teatru i filmu prof. Roman Witold Ingarden, prof. UJ Stefan Szuman zajmował się psychologią (estetyką filmu).

Dyrektorem był prof. UJ Stanisław Furmanik⁵. Zachowała się też lista z nazwiskami kursantów. Jest ona ciekawa, gdyż znaleźli się na niej oprócz przyszłych reżyserów i operatorów także znani pisarze i kompozytorzy. Byli to m.in. Jerzy Andrzejewski, Wojciech Has, Konstanty Ildefons Gałczyński, Mieczysław Jahoda, Jerzy Kawalerowicz, Stefan Kisielewski, Kazimierz Konrad, Zbigniew Kuźmiński, Czesław Miłosz, Andrzej Panufnik, Jerzy Passendorfer, Julian Przyboś, Roman Palester, Jerzy Skarżyński, Kazimierz Wyka, Edward Zajiček.

Marian Wimmer w swym niepublikowanym pamiętniku pisał: „W 1945 roku, w pierwszych miesiącach organizacji P.P. Film Polski, zastanawialiśmy się nad problemami szkolnictwa filmowego. Równolegle organizowany był Instytut Filmowy, który miał objąć zagadnienia, które nie łączyły się bezpośrednio z produkcją filmów fabularnych, co było w kompetencji P.P. Film Polski. Zaznaczyły się trzy kierunki główne. Jeden to produkcja filmów oświatowych, szkolnych, drugi to szkolnictwa filmowe, trzeci to zagadnienia poszukiwań literackich, scenariuszy i krytyki. Dyrekcję Instytutu objął dr Józef Zaręba. Dyrektorem Wytwórni Filmów Oświatowych został dr Seweryn Nowicki. Dział szkolnictwa objął podpisany⁶.”

Okres łódzki

Po kilku miesiącach Wimmer wraz z Instytutem Filmowym – w tym ze świeżo zorganizowanym Kursem Przesposobienia Filmowego – przenosi się do Łodzi. Tu organizuje kurs techniczny na poziomie średnim dla operatorów kinowych w ramach szkolenia podstawowego (1946). Jednocześnie zakłada wydział (katedrę) filmową przy Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych w Łodzi ze specjalnościami operatorską i scenograficzną, na co otrzymał zgodę Ministerstwa Kultury i Sztuki.

We wrześniu 1946 roku Wimmer otwiera Wyższe Studium Przesposobienia Filmowego potocznie zwane kursem. Jest to kontynuacja przeniesionego z Krakowa Kursu Przesposobienia Filmowego kształcącego reżyserów, kierowanego wcześniej przez prof. Stanisława Furmanika. Podczas jego trwania kursu wykładają na nim okazjonalnie tacy twórcy, jak m.in.: Wsiewołod Pudowkin, Ferenc Hont, Leonard Buczkowski, Leon Moussinac, Louis Daquin, Umberto Barbaro.

W 1946 roku z inicjatywy Wimmera powstaje wydzielony kierunek operatorski i scenograficzny przy Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych w Łodzi. Wimmer jako dyrektor (prorektor) tworzy organizację tego nowego wydziału, a w 1947 roku⁷ zostaje mianowany profesorem tej artystycznej uczelni. W 1947 roku Wydział Filmu Fotografii i Scenografii PWSSP w Łodzi – bo taką oficjalnie nosi nazwę – zostaje połączony z Wyższym Studium Przesposobienia Filmowego przy Instytucie Filmowym. W tym samym roku Wimmer opracowuje autorski program Państwowej Wyższej Szkoły Filmowej na bazie istniejącego wydziału filmowego w PWSSP i przekazuje go do zatwierdzenia⁸ Ministerstwu Kultury i Sztuki. W 1948 roku powstanie filmowej uczelni jest już zaawansowane. Ministerstwo zatwierdza statut Wyższej Szkoły

Filmowej, która na razie wchodzi w skład Przedsiębiorstwa Państwowego Film Polski. Szkoła staje się faktem, choć nie jest jeszcze wtedy jednostką samodzielną.

Marian Wimmer uważa, że udało mu się osiągnąć ważny etap w rozwoju polskiego szkolnictwa artystycznego i 1 stycznia 1949 roku rezygnuje z kierowania utworzoną uczelnią filmową. Z tą datą przekazuje kierownictwo Wyższej Szkoły Filmowej Jerzemu Toeplitzowi, a jako powód rezygnacji podaje na piśmie „brak wiedzy i doświadczenia filmowego”⁹.

Do szkoły powróci w 1953 roku i do roku 1956 będzie prowadził wykłady z plastyki filmowej na Wydziale Reżyserskim. Przez cały ten okres kontynuuje pracę dydaktyczną w Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych. 14 marca 1957 roku Centralna Komisja Kwalifikacyjna przyznaje mu tytuł profesora nadzwyczajnego.

Prof. Jerzy Toeplitz pisał: „Profesora Mariana Wimmera znam od 1947, kiedy spotkałem się z nim jako z organizatorem studium Przystosowania Filmowego, które poprzedziło Państwową Wyższą Szkołę Filmową w Łodzi. Prof. Wimmer był projektodawcą i inicjatorem artystycznych studiów filmowych w Polsce Ludowej. Wykorzystując istniejące możliwości zorganizował w ramach PWSSP Wydział Filmowy, którego zadaniem było kształcenie przede wszystkim operatorów filmowych, natomiast w Studium Przystosowania Filmowego kształcić się mieli przyszli reżyserzy. Z połączenia obu tych placówek w roku 1947 zorganizowana została Wyższa Szkoła Filmowa. Podkreślić należy pionierską pracę prof. Wimmera w kształtowaniu



modelu i programu uczelni, której precedensy na naszym gruncie nie istniały, a praktyka zagraniczna, z wyjątkiem WGIK w Moskwie, była również nieskrystalizowana, bo bardzo świeżej daty”¹⁰.

Mimo tak oczywistych faktów i dokumentów to potwierdzających do dziś przeważa opinia, iż Wyższa Szkoła Filmowa ma wielu ojców. Moim zdaniem w łódzkim chodniku gwiazda Mariana Bernarda Wimmera powinna już dawno zabłyszczeć. Być może jako pierwsza.

Działalność pozafilmowa

Od 1946 roku Marian Wimmer wiąże się z Państwową Wyższą Szkołą Sztuk Plastycznych w Łodzi, gdzie początkowo organizuje wydział architektury, którym kieruje do 1952 roku – tyle że studenci, którzy chcą otrzymać zawodowy tytuł magistra inżyniera architekta, muszą kontynuować studia na Politechnice Warszawskiej. W 1947 roku zostaje mianowany wicedyrektorem, a od 1 września 1948 roku do 31 grudnia 1948 roku pełni funkcję dyrektora (czyli nieformalnie rektora) tej uczelni. W latach 1952–1953 jest dziekanem Wydziału Wzornictwa Włókienniczego, a w latach 1965–1966 dziekanem Wydziału Ubioru. Prowadzi wykłady i kieruje Katedrą Kompozycji i Podstaw Architektury (w latach 1961/1962, 1966/1967). Od 6 marca 1963 roku pełni funkcję z wyboru w Radzie Szkolnictwa Artystycznego przy ministrze Kultury i Sztuki.

W tym czasie udziela się także nadal jako czynny architekt. W maju 1952 roku opracowuje założenia architektoniczno-budowlane dla planowanego gmachu Państwowej Szkoły Filmowej w Łodzi, a w 1961 roku założenia architektoniczno-budowlane dla nowego gmachu PWSSP. W 1960 roku wraz z Bolesławem Tatarkiewiczem opracowywał propozycję wystroju wnętrz dla budowanego Teatru Wielkiego w Łodzi.

30 września 1967 roku przechodzi na emeryturę. Nie oznaczała to zaniechania działalności zawodowej, w latach 1969–1970 pracuje bowiem w Komisji Architektury Krajobrazu Oddziału PAN w Krakowie. Pisze dzieło swego życia – *Przestrzeń jako tworzywo sztuki*. Praca uznana za zaginioną została niedawno odnaleziona.

Niewiele osób dziś pamięta, że Wimmer był czynnym artystą grafikiem. Eksperymentował też z techniką graficzną, którą nazwał „heliefortą”; polegała na powielaniu prac grawerowanych na kliszy filmowej. Zmarł 21 września 1970 roku w Łodzi w wieku 73 lat. Jest pochowany na Cmentarzu Doły w Łodzi.

Prawdziwie wielcy ludzie są skromni. Prof. Jerzy Toeplitz w liście kondolencyjnym przesłanym na ręce córki Anny Wimmer Sokołowskiej pisał: „Po powrocie z urlopu dowiedziałem się o śmierci nieodżałowanego, drogiego Mariana. Widywaliśmy się ostatnio rzadko, jako że losy oddaliły mnie od Łodzi i przerwały dawny zwyczaj regularnych spotkań, ale oddalenie i brak częstych kontaktów nie przekreślił więzi przyjaźni. Marian był dla mnie kimś prawdziwie bliskim, człowiekiem, dla którego wiedzy żywiłem szczerzy podziw, a dla szlachetności i prawości głęboki szacunek.

A jakież miał ogromny osobisty urok, ile delikatnego wdzięku. Przypominam sobie ze wzruszeniem pierwsze lata naszej znajomości i współpracy na terenie szkoły filmowej, której był twórcą, o czym często niestety się zapomina”.

Można wyrazić tylko żal, że tak zasłużona dla naszego miasta postać jest dziś zapomniana.

Waldemar Ludwisiak
– socjolog, publicysta

Przypisy:

1. Akt nominacji BP-481/39 31 marca 1939 r. Ministerstwo Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego.
2. <http://www.karolszymanowski.pl/filmy-i-muzyka/wideo/1930-2/>
3. Odręczny życiorys Mariana Wimmera niedatowany nr AL2 w zbiorach akt osobowych ASP w Łodzi.
4. Miesiąc maj podany w pamiętniku Wimmera (w posiadaniu autora).
5. Pamiętnik, rękopis w zbiorach autora.
6. Pamiętnik, rękopis w zbiorach autora.
7. 15 września 1947 roku.
8. Odręczny życiorys Mariana Wimmera z 20 maja 1952 r.
9. Odręczny życiorys Mariana Wimmera niedatowany nr AL2 w zbiorach akt osobowych ASP w Łodzi.
10. Opinia o działalności naukowej i pedagogicznej w PWSTiF prof. mag inż. Mariana Wimmera Warszawa 5 czerwca 1965 roku, zbiór akt osobowych ASP w Łodzi.

Fot. archiwum autora

łódzkie organizacje pozarządowe

Miejski Punkt Kultury Prexer-UŁ

Od siedziby organizacji po instytucję kultury

str. 155

Miejski Punkt Kultury Prexer-UŁ

*Od siedziby organizacji
po instytucję kultury*



Miejski Punkt Kultury Prexer-UŁ istniał prawie sześć lat. W 2010 roku otworzyliśmy jego drzwi po raz pierwszy, 30 września bieżącego roku, na koniec imprezy organizowanej pod hasłem *Ostatni Gasi Światło*, te same drzwi zamknęliśmy. Nie była to nasza decyzja – budynek dawnych Zakładów Kinotechnicznych PREXER, należący od lat 90. do Uniwersytetu Łódzkiego, mecenasa punktu, został sprzedany. W ten oto sposób przygoda Stowarzyszenia Topografie z własnym społecznym domem kultury dobiegła końca.

Budynek przy ul. Pomorskiej 39 miał swoją kulturalną tradycję. Produkowane od 1948 roku w Zakładach Kinotechnicznych PREXER (nazwa stanowiła skrót od słów projektory, kserokopiarki) projektory można było znaleźć do niedawna praktycznie w każdym kinie w Polsce.

W latach 80. sala kinowa na pierwszym piętrze budynku była miejscem organizacji Dyskusyjnych Klubów Filmowych z całkiem ambitnym repertuarem. Dzięki inicjatywie Dyrektora Centrum Promocji Uniwersytetu Łódzkiego – Michała Kędzierskiego – wspomniana tradycja została utrzymana. W budynku najpierw pojawiło się kino Cytryna, a chwilę później Miejski Punkt Kultury oparty na współpracy Stowarzyszenia Topografie, tegoż kina i Uniwersytetu Łódzkiego. Idea stojąca za Prexerem była przynajmniej na pierwszy rzut oka dość prosta i oczywista – chcieliśmy „projektować” kulturę. Od początku zależało nam, by utrzymać „filmowy” charakter miejsca. Programowo planowaliśmy nawiązać do kwestii kinematografii, przygotowując serię spotkań, wykładów i warsztatów o filmie, estetycznie nawiązywaliśmy do niej, nawet się nie starając; wykonana w czynie społecznym fasada budynku, obudowany szarym marmurem korytarz i niepowtarzalna rzeźba wisząca na półpiętrze i towarzystwo sporej

łódzkie organizacje pozarządowe



paprotki – to wszystko odsyłało nas do poczucia pracy i funkcjonowania w inscenizacji do filmu z połowy wieku. Do zadania podeszliśmy ambitnie i z zapałem – powstał projekt kawiarni i jej menu, opisana została strategia promocyjna, zamówiona identyfikacja wizualna, spisany harmonogram działań.

Nie taki Prexer prosty, jak go malują

Miejski Punkt Kultury Prexer-UŁ okazał się wyzwaniem z kilku względów. Był pierwszym tak dużym, skomplikowanym i wymagającym projektem Stowarzyszenia Topografie, po drugie, obszar tematyczny i zarządzanie przestrzenią stanowiły dla nas totalną nowość. Także sam budynek okazał się, mówiąc kolokwialnie, trudnym przeciwnikiem. Prowadzenie społecznego domu kultury wymagało od społecznej organizacji poświęcenia nie tylko swego czasu, ale także zmiany sposobu myślenia o swojej roli – posiadanie lokalu powodowało pojawienie się stałych kosztów, planowanie kolejnych przedsięwzięć natomiast zmuszało do zastanowienia się nad potencjalnymi zyskami. Nie ma co ukrywać: Prexer dla osób zaangażowanych w jego tworzenie stał się szkołą życia, w kuluarach pojawiła się nawet opinia, że dzięki Prexerowi osoby, których wykształcenie nie daje, myśląc stereotypowo, konkretnego zawodu (socjologowie, kulturoznawcy itd.), wreszcie mogą nabyć konkretne umiejętności. Faktycznie, poza pracą merytoryczną nad wizją, misją miejsca i jego programem trwały także prace nad malowaniem ścian, podwieszaniem sufitów, elektryką, stolarką itp. Ze względu na brak zaplecza finansowego staliśmy się projektantami wnętrz i mebli, zdobyliśmy wiedzę na temat kaloryferów i systemów dociepleń. Po pierwszym roku funkcjonowania na ul. Pomorskiej każdy

z przedstawicieli i przedstawicielek Stowarzyszenia wchodził do sklepów technicznych, doskonale już wiedząc, czym jest i jak działa górnopłuk z ciągadłem nylonowym, jaki rozmiar otwornicy potrzebny jest do instalacji gniazodka oraz czym różni się farba nitro od zwykłej farby olejnej.

Głównym celem początkowych działań było wpisanie się w coraz bardziej popularny w Łodzi trend kulturalno-gastronomiczny i otworzenie klubokawiarni filmowej. Budynek Prexera znajdował się przy jednym z głównych ciągów komunikacyjnych łączących akademiki Uniwersytetu Łódzkiego z jego poszczególnymi działaniami – stworzenie dobrej oferty gastronomicznej mogłoby stać się głównym źródłem utrzymania miejsca i pozwolić na realizację działań programowych – z jednej strony pomóc je sfinansować, z drugiej zaś zdobyć publiczność i odbiorców. Plany dotyczące kawiarni nigdy nie zostały zrealizowane – pierwsza wizyta przedstawicieli Sanepidu uświadomiła nam, jak dużo pracy jest przed nami i jak droga byłaby to inwestycja – wymagałoby to przebudowania jednej z sal oraz jej zaplecza prawie całkowicie. Co więcej, odbiory techniczne przy ówczesnym stanie budynku spowodowałyby konieczność wprowadzenia kolejnych zmian i remontów, na co organizacja pozarządowa nie mogła sobie pozwolić bez zewnętrznej pomocy finansowej i wsparcia czy to sponsorów, czy mecenasów – Uniwersytetu Łódzkiego.

Właściwie nigdy o taką pomoc nie wystąpiliśmy. Dlaczego? Równoległe do działań na rzecz jakości przestrzeni wprowadzaliśmy w życie program miejsca – oficjalne otwarcie nastąpiło w ramach trzeciej edycji festiwalu Działań Miejskich Miastograf – w Prexerze odbył się wernisaż wystawy prac Gregora Gonsiora, na korytarzu ustawiona została scena, na której zagrały zespoły Maszyny i Mama Selita. Poza tworzonymi przez nas pozycjami programu do Prexera przychodziło sporo osób z zewnątrz z propozycjami organizacji wydarzeń kulturalnych i artystycznych – wystaw, koncertów, spotkań i dyskusji; wszystkie te osoby uświadomiły nam, że Prexer ma charakter, którego właściwie nie należy zmieniać. Budynek okazał się mieć swój unikalny styl, swój dość głęboko ukryty urok i piękno – można było go kochać, można było go nienawidzić. Stowarzyszenie Topografie finalnie wybrało to pierwsze.

Eksperyment, który nie wyszedł. Ale się udał

Idea stojąca za Miejskim Punktem Kultury ewoluowała. Zgodnie z przyjętymi wytycznymi programowymi w Prexerze odbywały się spotkania wokół filmu – cykl wykładów pt. *Projektor* gromadził sporą publiczność. Co więcej, działające na pierwszym piętrze kino Cytryna dodatkowo wzmacniało opartą na kinematograficznych konotacjach tożsamość miejsca. Ponieważ organizacja pozarządowa działa w dużej mierze w oparciu o publiczne środki finansowe, w przestrzeni Prexera organizowanych było coraz więcej wydarzeń związanych z samym Stowarzyszeniem Topografie, na które akurat udało się zdobyć środki. Tak powstała wystawa *Powiedzieć Miasto* zbierająca historie mówione dotyczące Łodzi. Pomieszczenie galerii Prexera stało się domem dla jednej z największych

w tej części Europy wystaw lomograficznych – w jednym pomieszczeniu umieściliśmy łącznie 20 tysięcy zdjęć ułożonych jedno obok drugiego, tak by z bliska można było oglądać poszczególne odbitki, z daleka natomiast (na przykład z tramwaju jeżdżącego ul. Pomorską) podziwiać niepowtarzalnie kolorową mozaikę. Pojawiało się także wiele inicjatyw zewnętrznych, które pasowały do przestrzeni Prexera. Cyklicznie odbywały się spotkania z grami komputerowymi oraz starymi konsolami, coraz częściej spotykali się u nas miejscy aktywiści, między innymi pod szyldem „Strzelaj Albo Emigruj” (debata o strategii miasta Łodzi), miejsce spodobało się także artystom prezentującym swoje prace w ramach Festiwalu Designu czy Łódzkiego Fotofestiwalu. Koncepcja centrum filmowego powoli zeszała na drugi plan i straciła na znaczeniu.

Momentem przełomowym w sposobie funkcjonowania miejsca stała się impreza Prexer Style Mega Bans, wymyślona trochę w kontrze do przyjętej linii programowej, a trochę dla udowodnienia, że „punkt kultury” nie musi działać w oparciu o wysoce merytoryczne wykłady i warsztaty i że kulturę można „projektować” także w nieco bardziej ludyczny i przyjemny sposób. Nazwa imprezy wymyślona została roboczo – po to, by jedynie wskazać chęć złamania konwencji – w długiej dyskusji wśród członków i członkiń Stowarzyszenia nie pojawiła się jednak żadna lepsza propozycja. Ulotka reklamująca imprezę informowała o planowanych dwóch różnych scenach muzycznych – jedną zajęli łódzcy artyści sceny elektronicznej, na drugiej uruchomiony został rzutnik z teledyskami z lat 70., 80. i 90. Dodatkową atrakcją stanowiły dwa koksowniki wystawione przed budynek oraz ręcznie malowane postaci z polskich kreskówek wiszące na ścianach. Na tę pozornie absurdalną imprezę, niezwiązaną w żaden sposób z oficjalną wizją programową Prexera, przyszło kilkaset osób. Choć impreza odbyła się prawie sześć lat temu, nadal w wielu środowiskach można usłyszeć wspomnienia na jej temat. Nigdy więcej nie uruchomiliśmy koksowników – dwóch wielkich beczek z przedziurawionym dnem pożyczonych od rodziców ówczesnej Pani Prezes Stowarzyszenia Topografie. Gdy po imprezie przyszliśmy posprzątać, nie było ich już przed Prexerem – ktoś je ukradł, prawdopodobnie na złom.

Miejski Punkt Kultury Prexer-UŁ coraz bardziej oddalał się programowo od założeń centrum kultury i filmu. Stowarzyszenie nie było w stanie wypełnić programu miejsca z powodu braku finansów oraz innych obszarów działania, przychodzące inicjatywy zewnętrzne natomiast niekoniecznie miały coś wspólnego z kinematografią. Prexer-UŁ stawał się powoli miejscem dla praktycznie każdej inicjatywy, która pozwoliłaby na utrzymanie aktywności miejsca – było to ważne, bo Uniwersytet Łódzki rozliczał część opłat za budynek poprzez ekwiwalent promocyjny tworzony w Prexerze. Jeżeli miejsce stało puste, w żaden sposób nie promowało uczelni. Pojawiło się zagrożenie, że Stowarzyszenie będzie musiało płacić pełen czynsz, co dla organizacji non-profit oznaczałoby konieczność wyprowadzki. Co więcej, powodem programowego oddalenia się Prexera od filmowych konotacji było zamknięcie kina Cytryna ze względu na niespełnione normy przeciwpożarowe. Prexer stał się z jednej strony swego

rodzaju tygłem potencjalnych możliwości, z drugiej natomiast brak przewodniej misji i linii programowej utrudniał jego działanie i coraz bardziej spychał na peryferia miejsc o charakterze kulturalnym w Łodzi; paradoksalnie przy ciągłym wzroście publiczności przychodzącej tu z okazji różnych zewnętrznych inicjatyw. Nigdy nie udało nam się w pełni zrealizować marzenia o centrum kultury filmowej stworzonym przez instytucję państwową, prywatne kino i organizację pozarządową. Udało nam się za to stworzyć miejsce, które dla wielu osób stało się na swój unikalny i przewrotny sposób kultowe.

Programowa porażka, która stała się Prexerem

Zmianę sposobu prowadzenia Prexera i podejścia do jego programu merytorycznego zapoczątkowało spotkanie Stowarzyszenia Topografie, na które trafił dość niespodziewany gość – Olivier Janiak. W jego oczach Miejski Punkt Kultury Prexer-UŁ nie był budynkiem wymagającym remontu, bo miał swoistą estetykę „dla koneserów” – był zdecydowanie fantastyczną, oddolną inicjatywą prowadzoną w prawdziwy i unikalny sposób. To spotkanie i będący jego wynikiem panel dyskusyjny pod hasłem MaleMan Thinktank, który odbył się w Prexerze, było krokiem w stronę uświadomienia sobie, że to, co uznawaliśmy za problem, jest tak naprawdę dużym sukcesem miejsca. Rok później przeprowadziliśmy remont i otworzyliśmy przestrzeń ponownie. Nie jako centrum kultury z filmem w tle – ale już jako miejsce, którego celem było poszerzenie oferty kulturalnej Łodzi oraz wsparcie innych w ich inicjatywach. Stworzyliśmy w Prexerze przestrzeń coworkingową, prowadziliśmy galerię oraz organizowaliśmy imprezy, spotkania, projekcje filmowe i wiele innych ofert. Przychodzili do nas artyści z Akademii Sztuk Pięknych, by prezentować swoje zdjęcia, obrazy i instalacje oraz bronić prac dyplomowych. Odwiedzały nas grupy związane z nowoczesnymi technologiami, tancerze, młodzi naukowcy i pasjonaci gier planszowych. W coworkingu stanęło dwanaście biurek – wspólnie z osobami, które je wynajmowały, tworzyliśmy nowe projekty i inicjatywy, dzięki nim Stowarzyszenie Topografie współpracuje dzisiaj z Fundacją Nowoczesnej Edukacji SPUNK i z gazetą „Miasto Ł”. Zorganizowaliśmy w sumie trzy wesela, dwa sylwestry i ponad tuzin imprez urodzinowych. Prexer-UŁ stał się modelowym przykładem dobrze wykorzystanej przestrzeni – otwarcie się na zewnętrzne podmioty pozwoliło wypełnić program miejsca, coworking natomiast stał się źródłem utrzymania. Dzięki temu Stowarzyszenie Topografie mogło realizować swoje cele statutowe i zamiast martwić się o wydatki związane z Prexerem oraz wypracowanie programu, planować dalszy rozwój, wchodząc w nowe inicjatywy związane, na przykład, z partycypacją.

Inicjatywa kultury alternatywnej?

Miejski Punkt Kultury Prexer-UŁ był największym i najbardziej złożonym projektem Stowarzyszenia Topografie wyrosłym na pomysłe łączenia działalności kulturalnej i artystycznej z prowadzeniem miejsca spotkań, rozmowy i wspólnej zabawy. W szerszej

perspektywie należałoby go uznać za pomysł co najmniej nowatorski. Współpraca uczelni z organizacją pozarządową i prywatną firmą, której efektem byłoby centrum szeroko rozumianej kultury, do tej pory nie miała miejsca, nie tylko w Łodzi, ale i w Polsce. Co by było, gdyby prowadzące punkt Stowarzyszenie zdobyło odpowiednie finansowanie i udało się otworzyć lokal gastronomiczny na Pomorskiej 39? Jak wyglądałby dzisiaj Prexer, gdyby zaangażowanie mecenasów w jego tworzenie było większe? Gdyby działalność punktu wsparło miasto bądź inne uczelnie wyższe, na przykład Państwowa Wyższa Szkoła Filmowa? Miejski Punkt Kultury mógłby być pierwszą wyrosłą z hybrydowej współpracy międzysektorowej instytucją kultury ukierunkowaną na swojego odbiorcę zgodnie z najnowszymi trendami związanymi z rozwojem publiczności. Być może organizacja bardziej doświadczona niż Topografie poradziłaby sobie zdecydowanie lepiej w tworzeniu Prexera. Ale to tylko przypuszczenie. Po sześciu latach działalności Miejski Punkt Kultury Prexer-UŁ został zamknięty, nie ma specjalnie sensu zastanawiać się, „co by było gdyby”. Z mojej perspektywy przy ulicy Pomorskiej 39 nie powstała nigdy profesjonalna instytucja kultury – to, co udało nam się stworzyć, to być może jedyne w Łodzi miejsce, którego nie tworzyła tylko kadra za nie odpowiedzialna, ale każda osoba, która do niego przyszła i dodała coś od siebie. Prexer-UŁ wypadałoby zapamiętać jako miejsce wspólnej pracy na rzecz kultury – nie jej projektowania, jak na początku zakładaliśmy, a bardziej jej współtworzenia. We wspomnianej szarej i jakże klimatycznej scenografii z filmów z lat 70. i 80.

*Przemysław Górski
– aktywista, copywriter,
związany ze Stowarzyszeniem Topografie,
latach 2011–2016 był odpowiedzialny za Miejski Punkt Kultury Prexer-UŁ.*

wspomnienia

Andrzej Adam Sadowski (1946–2016)

Malarz, który utrwalił sekundy

Gustaw Romanowski

str. 163

Cezary Szczepaniak (1935–2016)

Uczony i poeta

Gustaw Romanowski

str. 166

Leszek Kajzer (1944–2016)

Odszedł uczony

Krzysztof Stefański

str. 170

Andrzej Adam Sadowski (1946–2016)

Malarz, który utrwalił sekundy

wspomnienia

3 listopada 2026 roku, wkrótce po zakończeniu pracy w Akademii Sztuk Pięknych, gdzie w latach 60. studiował, a potem kontynuował karierę akademicką prowadzącą do tytułu profesora malarstwa i rysunku, odszedł Andrzej Sadowski. Był nauczycielem akademickim, ale przede wszystkim malarzem o bardzo wyrazistym artystycznym profilu, bo w polskiej sztuce ostatniego półwiecza tylko on dochował tak szczerze wierności przyjętej wiele dekad temu stylistycznej formule określanej jako hiperrealizm, fotorealizm lub sztuka lustrzana.

Był zdolnym studentem, który bez trudu dostał się od razu do cieszącej się w tamtym czasie niezwykłym prestiżem Państwowej Wyższej Szkoły Sztuk Plastycznych. Dobrze, że trafił do pracowni Mariana Jaeschkego, kanonicznego





kolorysty, u którego nie można się było nauczyć teorii widzenia, ale solidnego malarzkiego rzemiosła na pewno tak. W szkole, w której wtedy panował wtórny duch idei Władysława Strzemińskiego, Jaeschke był zmierzającym do emerytury outsiderem, ale znał się wybornie na warsztacie, jak przystało na przedwojennego malarza. To solidne przygotowanie warsztatowe, oparte na pokorze wobec materii, z której krok po kroku konstruuje się obraz, Andrzej Sadowski zawdzięczał Jaeschkemu. Zresztą nie tylko on, bo także tacy koledzy z roku Andrzeja, jak Marian Kępiński i Jerzy Tadeusz Mróz, mogli ukształtować swoją twórczość – stojącą w poprzek dominującym wtedy w uczelni trendom – także dzięki cierpliwemu doskonaleniu warsztatu.

Andrzej Sadowski pierwszy obraz w duchu fotorealizmu namalował w 1972 roku. Nie był to pejzaż Łodzi – rodzinnego miasta artysty – ale Gniezna. Przypadek? Pewnie tak, bo zaważyły akurat walory zdjęcia, które nadawało się jako kanwa obrazu. Praca nad obrazem utrzymanym w tym stylu jest żmudna i pracochłonna, a pierwsza próba dokonała się na podstawie stosunkowo prostej fotografii. Potem malarz podejmował coraz trudniejsze zadania, zwłaszcza kiedy zaczął wyjeżdżać za granicę i więcej fotografować. Z wolna świat jego sztuki zaczął się wypełniać refleksami tych podróży. Ulice miast, budynki znane z przewodników turystycznych,

witryny eleganckich sklepów, sznury nowych samochodów w centrach Rzymu – to wszystko znalazło się na płótnach artysty jeszcze w latach 70., po pierwszym pobycie we Włoszech, możliwym dzięki stypendium Fundacji Margrabiny Umiaszowskiej, tak niezwykle zasłużonej polskiej kulturze.

Po tym pobycie w Italii nastąpiła erupcja twórcza Sadowskiego. Wrażenia wyniesione z oglądania piękniejszego świata uskrzydliły młodego artystę, gdy zobaczył sens swojej decyzji, aby przekształcać malarstwo w tę jedną, niepowtarzalną sekundę, która zatrzymuje w czasie fotograficzny kadr. Od tego momentu zaczął utrwalac także inne sekundowe ujęcia fragmentów miast. Takie, jakie ujrzał, przechodząc obok budynku z widokiem osypującego się tynku z nieremontowanej ściany, mijając jakąś kawiarnię z przejeżdżającą rowerzystką obok wiekowej zabytkowej budowli czy małego gołąbka siedzącego na trawniku Piazza Venezia u podnóża patetycznej rzymskiej architektury. Utrwalanie czasu, który minął – bo to ujęcie, ta sekunda już się nie powtórzy – stało się filozofią twórczości Sadowskiego. Malując obraz utrwalony wcześniej fotografią, czyli prostym zabiegiem technicznym, artysta sakralizował niejako chwilę, która była naprawdę i której ślad mozolnie namalowany na płótnie obrazu przenosi ją w przyszłość.

Po 1990 roku podróże stały się łatwiejsze, a lista miejsc odwiedzanych przez artystę z każdym rokiem bogatsza. Sadowski „zatrzymywał chwile” w Łodzi, Wenecji, Paryżu, Brukseli, Londynie, Bagdadzie, Antwerpii, Cannes, na Malcie, w greckich miasteczkach, wiosce tunezyjskiej. Doskonalać warsztat z każdą odbytą podróżą, osiągnął z czasem mistrzowską iluzyjność odtwarzanych fragmentów miejsc, szczegółów architektury, połyskujących karoserii samochodów, straganów, nowych i starych motocykli. I ludzi – przypadkowych przechodniów, sprzedawców ulicznych czy choćby turystów z parasolami, moknących pod katedrą w Orvieto.

Ci ludzie utrwaleni przez polskiego malarza nigdy się nie dowiedzą, że zostali wydobyli – dzięki chwili gdy znaleźli się w tym samym miejscu co on – poza biegnący czas i niejako unieśmiertelnieni. I to jest chyba ważniejszy atut przesłania artystycznego tego malarstwa niż fascynacja benedyktyńską cierpliwością artysty, jaką wkładał w pracę na każdym obrazem.

Z Andrzejem Sadowskim znaliśmy się wiele lat. Lubilem z nim rozmawiać, bo był człowiekiem czytany, intelektualnie ciekawym i dowcipnym. Ale nie były do nigdy długie rozmowy. Nie należał do artystów wylewnych, którzy potrafią godzinami snuć opowieści o planach twórczych. Andrzej o swojej sztuce mówił niechętnie i przeważnie jakimś rzuconym lekko żartem zmieniał temat. Wystarczyła mu pewnie świadomość, że maluje nie po to, aby się z tego tłumaczyć.

Gustaw Romanowski

Fot. dzięki uprzejmości rodziny

Cezary Szczepaniak (1935–2016)

Uczony i poeta



Jesienią 2016 roku prasowe nekrologi przyniosły smutną dla łodzian wiadomość o śmierci profesora Cezarego Szczepaniaka. Ten wybitny specjalista w dziedzinie teorii i konstrukcji pojazdów, autor wielu nowoczesnych rozwiązań z zakresu przekładni automatycznych i pionierskich urządzeń sterowania procesami dynamiki pojazdów, znany był przede wszystkim i wysoko ceniony w środowisku politechnicznym i inżynierskim. Jako naukowiec specjalizował się głównie w technologii ciężkich pojazdów. Jak mówią specjaliści, szczególne osiągnięcia naukowe profesora dotyczyły prac nad przekładniami hydrodynamicznymi oraz automatyczną regulacją przebiegu hamowania i systemów ABS. Wiele z tych rozwiązań zostało opatentowanych i znalazło się w światowym zasobie nowoczesnej myśli technicznej. W 1996 roku

docenił to rząd Stanów Zjednoczonych, przyznając polskiemu uczonemu bardzo prestiżową nagrodę Award for Safety Engineering Excellence, nazwaną przez amerykańskich popularyzatorów nauki Oskarem Techniki. Jest to jak dotąd jedyne takie wyróżnienie przyznane Polakowi.

Profesor Cezary Szczepaniak urodził się w 1935 roku w Tuszynie. Wraz z końcem studiów w 1957 roku związał się z Politechniką Łódzką jako asystent w Katedrze Budowy Samochodów kierowanej wówczas przez prof. Jerzego Wernera. Pierwsze lata pracy młodego inżyniera wypełnił zlecony mu przez szefa projekt zastosowania turbiny gazowej do napędu czołgu. Było to zadanie problematyczne i dotąd

niespotykane. W 1960 roku podczas prowadzonej próby doszło do nieszczęśliwego wypadku, w wyniku czego młody asystent stracił rękę. Poważne okaleczenie u progu kariery nie zahamowało energii twórczej naukowca. W 1965 roku obronił pracę doktorską, w 1972 habilitacyjną. Opracował wtedy szereg prototypowych rozwiązań półautomatycznych skrzynek biegów do autobusów SAN. Autobusy z tymi przekładniami jeździły wtedy po ulicach Łodzi i Kalisza, zadziwiając kierowców niezwykle walorami. Jednak wysiłek konstrukcyjny i poniesione koszty zostały zmarnowane wskutek ówczesnej polityki gospodarczej ekipy Gomułki, niechętej rozwojowi polskiej motoryzacji.

Lata 60. i 70. okazały się bardzo twórcze w życiu naukowym Szczepaniaka, czego nie zauważono w Polsce, ale szybko dostrzeżono za granicą. W 1978 roku został członkiem korespondentem meksykańskiej Akademii Nauk Technicznych (Academia Nacional de Ingenierio). W 1981 roku został zaproszony na Kubę, gdzie przez rok prowadził wykłady na tamtejszym uniwersytecie technicznym, a następnie podjął pracę dydaktyczno-naukową na uczelniach technicznych w Meksyku. W latach 1985–2005 był dyrektorem Instytutu Pojazdów PŁ, a w latach 1985–1988 prorektorem tej uczelni. W 1988 roku został profesorem nadzwyczajnym i ponownie wyjechał do Meksyku, gdzie przez rok prowadził kurs doktorantów nowych technologii. W 1996 roku na międzynarodowej konferencji KONMOT przedstawił pionierskie tezy budowy pojazdu inteligentnego, które opracował we współpracy z dr. hab. Andrzejem Szoslandem. Była to odpowiedź uczonego na wyzwanie, jakie postawiła cywilizacja informatyczna wobec oczekiwanej rewolucji transportu. Nieuchronność tej rewolucji opisał w książce *Motoryzacja na przełomie epok*. I choć koncepcję tę przyjęto wówczas sceptycznie,



dziś wiadomo, że profesor Szczepaniak miał rację. Pierwsze prototypy pojazdów inteligentnych prowadzonych przez automatycznego kierowcę pokazali właśnie w 2016 roku Amerykanie.

U progu nowego wieku, pragnąc wyjść poza rutynę programu akademickich studiów, rozbudzić w studentach ciekawość i zainspirować do pionierskich badań, opracował akademicki wykład o pojazdach kosmicznych, przeznaczony dla słuchaczy V roku Wydziału Mechanicznego PŁ. Napisany w tym celu podręcznik *Pojazdy kosmosu* jest jak dotąd pierwszym i jedynym takim podręcznikiem poświęconym tej tematyce w języku polskim.

W 2002 roku Cezary Szczepaniak został profesorem zwyczajnym. Trzy lata później ukończył 70 lat, co oznaczało konieczność przejścia na emeryturę. W 2004 roku otrzymał Nagrodę Miasta Łodzi.

* * *

Ten suchy zbiór faktów, które układają się w pasmo osiągnięć jednego człowieka, wyczerpywałyby zapewne dobry opis spełnionego życia ambitnego inteligenta. Tyle że to tylko fragment o wiele ciekawszego życiorysu profesora.

Poznałem Cezarego Szczepaniaka ponad 10 lat temu na wakacjach w Konopnicy na Wartą, gdzie daleko od zgiełku miejskiego mogliśmy się okazjonalnie spotykać. Kulturalny i z miłym poczuciem humoru profesor nauk technicznych okazał się rozmówcą o niezwykle szerokich zainteresowaniach humanistycznych. Odczytany w filozofii i literaturze, z każdym spotkaniem burzył w moich oczach stereotyp naukowca realizującego się przecież skutecznie – o czym skądinąd wiedziałem – w swojej „trzeźwej”, opartej na empirycznych zasadach dziedzinie. Snute przez niego kosmologiczne rozważania, znacznie głębsze niż myślenie przeciętnego astronoma, budziły podziw dla żywości dociekań nad istotą natury, sensem życia, wszechświatem. Ale musieliśmy odbyć kilka spotkań, żebym zrozumiał, na czym polega problem tego zdolnego profesora od techniki pojazdowej. Otóż był on prawdziwie niepokodzony ze świadomością kruchości człowieka wobec kosmosu, niepokodzony – jak mawiał – z beznadziejną ograniczonością naszej wiedzy wystawionej na niekończącą się próbę zrozumienia sensu świata. Sensu niesprowadzanego do ocalenia wartości jednego człowieka, a nawet nie do ocalenia bytu naszej planety, ale do zrozumienia niepowtarzalności świata całkowicie bezradnego wobec niepoznawalnej otchłani kosmosu.

Kiedy go poznałem, mogło się to wydać nierzeczywiste i trąjące retoryczną teorią, ale jednak były to autentyczne problemy myślącego człowieka, którego niespecjalnie interesowała bieżąca polityka, publicystyka gazetowa ani kursy walut. Okazało się, że pisze wiersze, bo – jak się tłumaczył – jest to przestrzeń całkowicie wolna, w której może szukać odpowiedzi na dręczące egzystencjalne pytania. „Moja poezja to zapis rozmów prowadzonych z samym sobą” – wyznał we wstępie

do tomiku *Pytanie o coś i o nic*. I pewnie tak było, bo wiersze zaczął pisać późno, po pięćdziesiątce, podczas pobytu w Meksyku na Uniwersytecie Guanajuato.

Te „rozmowy z sobą” złożyły się potem na siedem tomików, które opublikował w latach 1998–2014. Nie szukał w tych wierszach potrzeby maestrii poetyckiej, ale notował rzeczywisty dylemat człowieka, który zadaje pytania bez odpowiedzi.

Dokąd dąży rozszerzający się Wszechświat?
Czy jest on tylko jeden?
Co istniało, zanim powstał?
Jakie jest miejsce człowieka
w tym ogromie niewiedzy?
Czy warto znać odpowiedzi
na te pytania?

(Z tomiku *Pytania bez odpowiedzi*)

Erudyta, który nie znajduje odpowiedzi szuka ich w metafizyce. Szczepaniak był człowiekiem głęboko wierzącym, z czym się nie obnosił, ale o czym można się było przekonać, wertując jego poetyckie tomiki. Czy jest to poezja religijna? Nie jest na pewno konfesyjna, jest szczerą:

Dziękuję za to, że jestem
dziękuję za świat, który mnie otacza,
dziękuję za przespaną noc
i za to, że myśl jasna
jeszcze krąży po mózgu

Zawsze prosiłem Cię o coś
Dzisiaj dziękuję

(Z tomiku *Powiew wiary*)

Nie ma chyba odleglejszych od siebie światów niż mierzalna inżynierska technika i wolna poetycka materia. Cezary Szczepaniak łączył te światy pięknie. Zmarł 10 października 2016 roku.

Gustaw Romanowski

Fot. dzięki uprzejmości rodziny

Leszek Kajzer (1944–2016)

Odszedł uczony

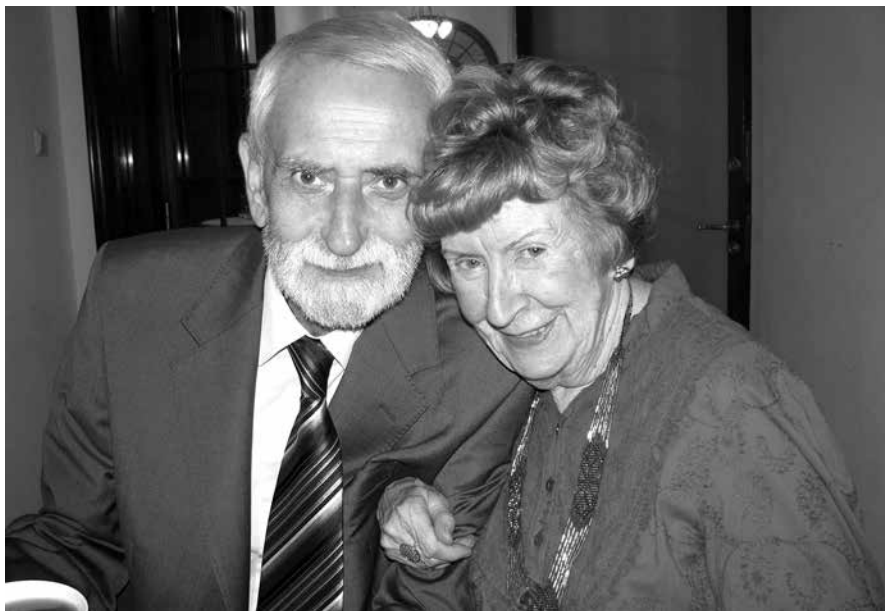
26 września przypadło mi w udziale otwarcie zorganizowanej przez Katedrę Historii Sztuki Uniwersytetu Łódzkiego międzynarodowej konferencji naukowej *Historia – Konserwacja – Rewitalizacja. Funkcjonowanie rezydencji regionu łódzkiego w kontekście europejskim*. Nasze spotkanie miał rozpocząć Profesor Leszek Kajzer referatem *Rezydencje w Polsce Centralnej w XVI–XVIII wieku*. Dzień wcześniej dotarła tragiczna dla nas wiadomość o jego śmierci – to odejście wszystkich nas zaskoczyło, choć wiedzieliśmy przecież o ciężkiej chorobie, z którą od dłuższego czasu uczony się zmagał. Uczestnicy minutą ciszy uczcili pamięć o Profesorze.

Odszedł od nas wybitny naukowiec i nauczyciel akademicki cieszący się wielkim autorytetem, a jednocześnie człowiek serdeczny i niezwykle lubiany, nie tylko zresztą w łódzkim środowisku akademickim. Leszek Kajzer urodził się w Milanówku w 1944 roku, ale już od 1950 roku mieszkał w Łodzi i z miastem tym związał całe swoje życie, z tego większą część z Uniwersytetem Łódzkim. Tutaj studiował archeologię, a po ukończeniu nauki w 1967 roku rozpoczął pracę w Zakładzie Archeologii Polski Środkowej Instytutu Historii Kultury Materialnej PAN. Jednak w 1978 roku, już ze stopniem doktorskim, powrócił na Uniwersytet Łódzki i pozostał tu już do końca. Praca na uczelni pochłonięła go całkowicie – w 1980 roku zdobył tytuł doktora habilitowanego, a w latach 1992–1996 pełnił funkcję kierownika Katedry Archeologii UŁ, przekształconej dzięki jego staraniom w Instytut Archeologii. Dyrektorem Instytutu pozostał do 2005 roku, a w tym czasie kierowana przez niego jednostka osiągnęła wysoki status naukowy, zyskując prawa do nadawania stopni naukowych doktora i doktora habilitowanego. Jesienią 1991 roku odebrał z rąk prezydenta Lecha Wałęsy tytuł profesora nauk humanistycznych.

O naukowych dokonaniach Profesora Leszka Kajzera można pisać długo. Ale chyba bardziej kompetentni są w tym względzie jego współpracownicy z Instytutu Archeologii. Kilka lat temu Łódzkie Towarzystwo Naukowe wydało poświęconą Profesorowi publikację z cyklu Sylwetki Łódzkich Uczonych, co było swojego rodzaju nobilitacją, zaliczeniem do panteonu najważniejszych łódzkich naukowców. W zamieszczonej tam bibliografii wyszczególniono blisko 600 pozycji – to dorobek olbrzymi. Wykształcił wiele roczników studentów, był promotorem blisko 200 prac

magisterskich, kilkunastu doktorskich, autorem licznych recenzji doktorskich, habilitacyjnych i profesorskich.

Profesor Maria Magdalena Blombergowa we wspomnianej publikacji określiła Leszka Kajzera jako „archeologa niekonwencjonalnego”. I to sformułowanie znakomicie charakteryzuje postać zmarłego. Archeolog kojarzy nam się z badaczem, który wnika w głąb dziejów, poszukuje śladów ludzkiej działalności sprzed wielu tysięcy lat. Leszek Kajzer już od wczesnego okresu badań pociągały dzieje nowsze. Jego praca doktorska, napisana pod kierunkiem prof. Andrzeja Nadolskiego, poświęcona była strojom i uzbrojeniu rycerstwa z okresu późnego średniowiecza. Jeszcze bliżej naszym czasom posunął się Leszek Kajzer w swojej książce habilitacyjnej z 1980 roku: *Studia nas świeckim budownictwem obronnym województwa łęczyckiego w XIII–XVII wieku*. Rozpoczęła ona długi okres działalności Profesora na polu badań nad historią budownictwa rezydencjonalnego i obronnego późnego średniowiecza i epoki nowożytnej, który zaowocował wieloma publikacjami. Zamki, kasztele obronne, pałace i dwory – tego rodzaju budowiom poświęcił wiele lat swojego aktywnego życia naukowego. Owocem tych badań było pomnikowe opracowanie, przygotowane przy współpracy ze Stanisławem Kołodziejskim i Janem Salmem, *Leksykon zamków polskich* (2001), zawierające setki zdjęć, planów i rysunków, tworzące kompendium wiedzy na ten temat. Kolejnym ważnym dziełem Leszka Kajzera stała się książka *Dwory w Polsce. Od średniowiecza do współczesności*, w której w swoich zainteresowaniach przesunął się aż do końca XX wieku, śledząc rozwój dworu polskiego do lat najnowszych. Rzecz to w przypadku archeologa niebywała.



To zbliżyło uczonego do przedstawicieli innych środowisk naukowych – architektów zajmujących się dziejami architektury oraz do historyków sztuki. I to jest właśnie fenomen, któremu chciałbym poświęcić nieco więcej uwagi. Leszek Kajzer przez kilkadziesiąt lat był członkiem Łódzkiego Oddziału Stowarzyszenia Historyków Sztuki, biorąc udział w naszych spotkaniach, towarzyskich i naukowych, czy też wyjazdach. To również sprawiło, że w 1992 roku, gdy profesor Wanda Nowakowska rozpoczęła kompletowanie zespołu reaktywowanego przez ówczesnego rektora Uniwersytetu Łódzkiego, prof. Michała Seweryńskiego, kierunku Historia Sztuki, bez namysłu zaproponowała Leszkowi Kajzerowi wykłady z historii architektury średniowiecznej. W ten sposób stał się ważną postacią nie tylko łódzkiej archeologii, ale i historii sztuki. Swoje zajęcia dydaktyczne prowadził do końca – do roku akademickiego 2015/2016, mimo przejścia na emeryturę.

Te bliskie związki z historią sztuki sprawiły, że kontakty piszącego niniejsze słowa z Profesorem Leszkiem Kajzerem były nadzwyczaj częste i zawsze owocne – łączyło nas zainteresowanie architekturą, choć w jego przypadku nieco dawniejszą, w moim bardziej współczesną. Interesowała go Łódź i jej problemy. Znany był ze swoich mądrych i dowcipnych wypowiedzi na wielu forach. W pamięć zapadły wystąpienia Profesora na Radzie Wydziału Filozoficzno-Historycznego, gdzie często apelował do władz dziekańskich o umiar i rozsądek przy wprowadzaniu różnego rodzaju absurdalnych zarządzeń, co w ostatnich latach było nagminne.

Powyższe krótkie pożegnanie z Profesorem Leszkiem Kajzerem rozpocząłem od przywołania konferencji naukowej, którą uczonego miał rozpocząć swoim wykładem. Kończę przypomnieniem kolejnego wydarzenia mającego miejsce zaledwie 10 dni później, 7 października, na którym Profesor miał być obecny – a Go zabrakło.

W dniu tym uhonorowaliśmy profesor Wandę Nowakowską dedykowaną jej przez przyjaciół i współpracowników książką *Acta Artis. Studia ofiarowane profesor Wandzie Nowakowskiej*, do której złożył swój tekst również Leszek Kajzer. Jego artykuł, zatytułowany *O pierwszych i drugich narodzinach słów kilka* ukazał się pośmiertnie. Barwnie napisany tekst prezentuje dzieje łódzkiej historii sztuki – jej pierwsze, w 1945 roku, i drugie, w 1992 roku, „narodziny”. Znajdujemy w nim wiele ciepłych słów pod adresem prof. Wandy Nowakowskiej, a także pod adresem całego grona pracowników Katedry Historii Sztuki. To, że mogliśmy je przeczytać tak krótko po jego odejściu, miało szczególną wymowę. Poświadczyły one emocjonalną więź łączącą Profesora z łódzką historią sztuki i fakt, że w pełni czuł się członkiem naszego zespołu. Słowa te wyszły spod pióra znakomitego archeologa, wybitnego naukowca o wielkiej renomie – możemy być z tego dumni i zachowamy je na zawsze w swoich sercach.

Krzysztof Stefański

– prof. dr hab., Katedra Historii Sztuki UŁ

Fot. z archiwum autora

kroniki rodzinne

Taka łódzka historia

Jana Mikołajczyka szkoła przetrwania

Magdalena Starzycka

str. 175

W poszukiwaniu lepszej przyszłości w wielokulturowej Łodzi

Mała łódzka saga

Tomasz Słomczewski

str. 181

Taka łódzka historia

Jana Mikołajczyka szkoła przetrwania

kroniki rodzinne

Zacznijmy od małego zdjęcia, które trzymam w ręku: czarno-białe, przedstawia fragment ulicy już w odległym czasie, bo w centrum widać oszklony karawan zaprzężony w dwa konie, jakich się już nie spotyka. W głębi tłumek ludzi obok tramwaju (stary model Lilpop z „kominkiem” na przedzie, opatrzony trójką – linia numer trzy kursowała bardzo dawno temu na Stary Cmentarz). Przystanek? Po powiększeniu dostrzec da się więcej szczegółów: okna domu na pierwszym piętrze puste, widać mieszkanie niezamieszkałe, na parterze sklepy zamknięte na głucho. Przy chodniku rynsztoki z płynącą ciemną cieczą. Brak lokatorów widać też w innych domach. Obraz ujęty z góry, zapewne z okna kamienicy po przeciwnej stronie domu z karawanem. W lewym brzegu na dole zdjęcia dwaj mężczyźni w mundurach oficerskich przechodzą na drugą stronę ulicy – to mundury niemieckie z czasu drugiej wojny światowej.

Rok 1942 – „tanie zakupy w Łodzi...”

Właściciel zdjęcia mówi, że to był rok 1942. Czas wyjaśnia wiele. Pustki w domach, bo lokatorów polskich nie ma, a miejsce przygotowane jest dla napływających Niemców z różnych stron Europy. I ten obraz przypomina mi tekst tkwiący w pamięci, z listu córki naczelnika Kraju Warty Arthura Greisera, która mniej więcej w tym czasie zachwycała się intratnymi zakupami w Łódzkim Towarzystwie Handlu Towarami Kraju Warty (Lodscher Warenhandelgesellschaft), który znajdował się przy obecnym placu Niepodległości. Pamiętam ten fragment, bo robił wrażenie. Odszukuję go w książce Jürgena Ventzkiego *Cień ojca*: „aż nie wiadomo, od czego zacząć kupowanie [...], w dodatku wszystko nieprawdopodobnie tanie [...]”.

Sprzedawano w ten sposób rzeczy zrabowane Żydom i Polakom, których nie było już w mieście. To gigantyczna akcja pozwalająca wzbogacić się kosztem ludzi wysłanych do obozów i na roboty do Niemiec, przesiedlonych do getta albo już zamordowanych – i w taki sposób zaopatrzyć Niemców, nie tylko zresztą tutejszych.

Wracam do rozmowy i do fotografii; w bliskiej bramie ciekawscy – śmierć zawsze wywołuje zainteresowanie...

W ogóle ten fragment miasta na zdjęciu jest mi znany, to ulica, którą codziennie chodziłam do szkoły w dzieciństwie. Różnie się nazywała, najpierw, jak pamiętam, 11 Listopada, potem Obrońców Stalingradu, teraz Legionów, a przed wojną jeszcze była Konstanyńowską.

Właściciel zdjęcia, pan Jan Mikołajczyk, mówi: „To był 1942 rok, a w tym karawanie mój ojciec wybierający się w swoją ostatnią ziemską drogę na cmentarz na Dołach. Miałem wtedy siedem lat, jestem z rocznika 1935. Ojciec zmarł na zapalenie płuc, bez leków to śmiertelna choroba”.

Wyjaśnia też skąd to zdjęcie. Wtedy, po kilku dniach po pogrzebie, pojawił się w domu oficer niemiecki i podał to zdjęcie dozorczyńi, żeby przekazała je wdowie na pamiątkę... Wyraz współczucia?

Przedtem, w normalnych, szczęśliwych czasach, czyli przed wojną, rodzina pana Jana Mikołajczyka mieszkała na Bałutach w dość zasobnym domu przy ul. Zielnej 2. Ojciec pochodzący spod Łodzi, z Góry Świętej Małgorzaty, przybył do miasta, żeby założyć przedsiębiorstwo przewozowe, matka też przyjechała do Łodzi z Ozorkowa. Tu się poznali.

To zapewne ślady migracji ludności z miasteczek i wsi okolicznych do Łodzi w latach międzywojennych (w 1915 roku było w Łodzi 600 000 mieszkańców, ale w 1918 tylko 341 800 – skutek wojny i wymuszonych przez nią przemieszczeń ludności), a to miasto zawsze przyciągało możliwościami znalezienia pracy czy otwarcia warsztatu, zniszczone potrzebowało też rąk do odbudowy. Zamieszkali na Bałutach, dom istnieje do dziś.

Na innych zdjęciach, jeszcze sprzed dramatu wrześniowego, matka – elegancka pani z dwojgiem starannie ubranych dzieci – spaceruje ulicą w centrum miasta. I jeszcze inne: dobrze ubrana para, ojciec z matką, i dwaj mali synowie, atmosfera niedzielnego spaceru na przedmieściu. „To ja i mój brat” – słyszę.

Pogoda tego zdjęcia kontrastuje z oglądanym poprzednio. Z tamtego życia niewiele zostało w pamięci czterolatka.



Dramat rozpoczął się pewnego listopadowego wieczoru 1939 roku od gwałtownego budzenia przez matkę i szybkiego ubierania. Można się domyślać, że on i brat wyrwani ze snu musieli stawiać opór, trudno szybko ubrać rozespiane dzieci. Co się stało? Nikt nie wiedział, poza mężczyznami w mundurach poganiającymi przy pomocy Volksdeutscha tłumacza: mają 15 minut, mogą wziąć tyle rzeczy, ile uniosą i już ich nie ma. Ubieranie małych chłopców zajęło te 15 minut. Nie wzięli nic. Wyszli z płaczącymi dziećmiakami w nieznaną. Ten brak bagażu miał się potem okazać ratunkiem.

Uciec, wytrzymać, przeżyć

Najpierw dwumiesięczny postój w fabryce przy ul. Łąkowej, a tam, jak wiadomo, fatalne warunki: postanie tylko ze słomy, głód, ciasnota, choroby i brak jakiegokolwiek pomocy i nadziei. Pan Jan opowiada o swoim największym nieszczęściu tego czasu: zasnął z pieskiem pluszakiem, z którym sypiał w domu i z kubeczkiem w ręku. Rano ani pieska, ani kubeczka. Ktoś ukradł je dziecku.

Potem, po dwóch miesiącach, podróż pociągiem w bydłych wagonach, znów miesięczny pobyt w jakimś bliżej nieokreślonym obozie przejściowym i marszruta pędzonego tłumu pod konwojem na dworzec w Krakowie. Budowano dopiero ogrodzenie dla sprawnego przeprowadzania uwięzionych, widać było pale wbite w ziemię, ale przestrzeń pomiędzy nimi jeszcze była pusta, za nią ulica, ludzie przyglądający się ze współczuciem. W pewnym momencie matka złapała go za rękę, a ojciec brata i wmieszali się w tłum. Nie znali okolicy, wiedzieli tylko, że trzeba jak najszybciej iść, aby dalej od dworca. Szli, szli pieszo, wyszli z miasta, czasem wiejską drogą chłop podwiózł furmanką kawałek, nocowali w stodołach i szli. Pieszka droga z Krakowa do Rogowa trwała trzy tygodnie. To 21 dni nieustannego marszu. Dopiero w Rogowie pierwszy nocleg w prawdziwym łóżku u miłosiernych nieznajomych. Ojciec przechodzi nielegalnie granicę pomiędzy Generalną Gubernią a III Rzeszą sam, żeby przygotować powrót do Łodzi, gdzie rodzina i przyjaciele. I chyba wtedy, w Łodzi, dowiaduje się o przyczynach nagłego wypędzenia. Bo w tej stronie miasta, gdzie mieszkał, usytuowano getto. Teraz, żeby zalegalizować pobyt, trzeba mieć pracę. Przedziera się jeszcze raz nielegalnie przez granicę III Rzeszy i Generalnej Guberni. Ma już pracę i skierowanie biura meldunkowego do domu widocznym na zdjęciu z karawanem. Oczywiście to tylko puste cztery kąty w oficynie, brak wszystkiego.

Tymczasem jeszcze przedtem matka z dwojgiem dzieci próbuje przejść nielegalnie granicę sama. Niestety, zatrzymał ją niemiecki strażnik. Strach. Ten człowiek jednak okazał się nadspodziewanie miłosierny. Najpierw kazał matce zdjąć złote kolczyki, obejrzał je i... oddał, mówiąc: „Masz, nie noś ich, schowaj, bo ci zabiorą”. I poszedł sobie. Po kilku dniach wrócił ojciec i znów nielegalnie przedostali się przez granicę i zamieszkali przy ulicy, która przed wojną nosiła nazwę 11 Listopada, a Niemcy zmienili ją na General-Littzmannstrasse, żeby po wojnie upamiętniała obrońców Stalingradu, a dziś jest ulicą Legionów.



W czasie wojny pracują oboje, matka jako tkaczka w fabryce, szczęściem była jeszcze babka, która zajmowała się dziećmi. Po śmierci męża na utrzymanie domu pracuje tylko ona. Jest nędza. Szuka ratunku u rodziny pod Ozorkowem. Kiedy już wraca tramwajem, zadowolona, że dostała kurczaka, zjawiają się mundurowi i kontrolują pasażerów; za niedozwolony przewóz jest aresztowana i aresztowany jest też brat – darczyńca. Polacy mogą jeść tylko to, co jest na kartkach wydanych przez zwycięzcę. Na szczęście po jakimś czasie wraca do domu.

Dom w Andrzejowie – azyl inteligenta

Właściciel zdjęcia, pan Jan Mikołajczyk, którego wspomnienia spisuję, jest kolekcjonerem i zbieraczem, wielka jest różnorodność jego zbioru. Dom w Andrzejowie jest pełen zabytkowej broni: białej i pistoletów z wieków XVII–XIX, figurek z brązu, starych medali, na ścianie obrazy z motywem, jakich po starych dworach było ongiś wiele: ułan z dziewczyną i coś jeszcze w tym nastroju. Może to kopie, a może tylko naśladowanie Kossaka? Ale też afrykańskie maski, które mówią o egzotycznych gustach gospodarza. Jednak najwięcej książek, literatury pięknej, a zwłaszcza historycznych i dotyczących różnych problemów kultury, nie tylko nowych, jak wielotomowe serie PIW poświęcone cywilizacjom. Białe kruki też są: 15 tomów *Historii świata* wydanej w 1900 roku w Wiedniu... Jest dużo książek wyszperanych w antykwariatach (a już wiem, że pan Jan jest postacią znaną wśród antykwariuszy). I ze wzruszeniem wspominamy oboje atmosferę starego antykwariatu Słowo w pasażu Schillera i jego właściciela Henryka Maszewskiego.

Rozmawiamy o zbiorach, pytam, co dla niego jest najważniejsze z tych przedmiotów, bo widzę bardzo różne eksponaty. Odpowiada, że zdecydowanie książki. Uważa za drugorzędne zamiłowanie do kolekcjonowania białej broni i starych pistoletów, a nawet starej kuszy urozmaicającej kolekcję.

Zbiory wymagają pielęgnacji. Pan Jan poświęca im dużo czasu, czyści, naprawia – ma też mały warsztat, umie samodzielnie naprawić starocie, a lata praktyki czynią z niego człowieka bardzo aktywnego jeszcze dziś, mimo zaawansowanego wieku. Należy do różnych stowarzyszeń kulturalnych w okolicy. Jest ruchliwy, aktywny.

Ma satysfakcję, że wnuki, już studenci, wiedzą, że jak brakuje książki z historii czy filozofii w bibliotece uczelnianej, to dostaną ją u dziadka. Wypożycza eksponaty ze swoich zbiorów na wystawy organizowane przez muzea, nie tylko zresztą w Łodzi. Uczestniczy w życiu kulturalnym okolicy bliższej i dalszej. Często jednak wraca do wspomnień z dzieciństwa.

Może ktoś powie: cóż nadzwyczajnego w opisanym losie? Przecież wtedy, w czasie wojny, ludzie ginęli, byli zapędzani do obozów śmierci, tu w końcu chłopcy z matką przeżyli...

Jednak dzieciństwo okupacyjne zabrało panu Janowi, jak i innym jego rówieśnikom czas na naukę w pierwszych klasach szkolnych; zamiast tego były jakieś pokątne, mało systematyczne komplety u znajomych, ale po wojnie okazało się, że nie było to wystarczające, szkoła dla dzieci „przerośniętych”, jak się wówczas mawiało, oferowała specjalne programy, które umożliwiały przechodzenie w ciągu jednego roku kursu dwóch klas.

Wiem o tym, że był to poważny problem dla szkolnictwa. A w Łodzi właśnie w czerwcu 1945 roku zorganizowano nawet zjazd nauczycieli z całej Polski, którzy radzili o programach i uzupełnieniu kadr. Inteligencja łódzka przecież, jak w całym kraju, doznała uszczerbku: 30 tysięcy inteligentów polskich odszukano łatwo w domach, bo listy zostały przygotowane odpowiednio wcześniej, część rozstrzelano potem na Brusie i w lasach Lućmierza, innych wysłano do obozów, z których się nie wracało. Nazywało się to Inteligenzaktion Litzmannstadt. Trzeba było zrobić miejsce dla zwycięzców, wygnać dotychczasowych mieszkańców, skoro miasto miało pozostać czysto niemieckie. Ściągano tu, nawet pod przymusem, ludność niemieckojęzyczną z różnych skupisk w Europie dla koncentracji „wyróżnionego” narodu. To dlatego polską ludność Bałut wysłano do obozu. Co się stało z tymi, którzy nie zdołali uciec jak Mikołajczykowie?

Jak się zostaje samoukiem

Tu przypomnieć należy, że Łódź na mapie Polski w 1945 roku była miejscem szczególnym, cudem ocalałym, przynajmniej w materialnych zasobach, bo z miasta w 1939 roku zamieszkałego przez ponad 670 000 łodzian kilku nacji, pozostało tylko 300 000 ludzi. Przyjeżdżano więc tu ze wszystkich stron zniszczonej Polski. Była, jak wiadomo, przez czas jakiś nieformalną stolicą Polski, a dłużej jeszcze stolicą kultury. Mieścił się też tutaj centralny punkt repatriacyjny dla ludności polskiej wyrzuconej z terenów na wschodzie. Przynajmniej kilkanaście tysięcy uchodźców zza Buga pozostało tu i znalazło swoją nową małą ojczyznę.

Wpisany w ten czas los Jana Mikołajczyka nie przedstawiał się zbyt optymistycznie: po skończeniu pośpiesznej szkoły powszechnej trzeba było iść do pracy. Jakiegokolwiek, żeby zarobić na utrzymanie. Poszedł do fabryki i wiele lat pracował jako dziewiarz. Ambicje miał, jak widać, wyższe. Wcześniej zrozumiał, że awans przynieść może tylko samodzielna praca nad samym sobą – mimo niesprzyjających warunków chciał zostać wykształconym człowiekiem. Po prostu był ciekawy świata. Pamiętał atmosferę domu przedwojennego, wiedział, że można żyć inaczej. Zaczął więc zbierać książki. Przyznaje, że był i czuł się w jakiś sposób wyobcowany w swoim środowisku fabrycznym.

Potem, kiedy już można było, kilka lat spędził za granicą u kuzynki w Anglii, tam też pracował i kontynuował swoje pasje. Zbiory powiększyły się, a po powrocie za zaoszczędzone za granicą pieniądze mógł kupić stary dom w Andrzejowie. Teraz są już tam dwa: stary na zbiory i nowy z wygodniejszym mieszkaniem. Dzieli swoje dobra pomiędzy synów i wnuki. Jest prawdziwym nestorem rodziny, z jego zdaniem wszyscy się liczą. Sądzę, że pasja zbierania nie tylko rzeczy, ale przede wszystkim książek i uparte samokształcenie ukształtowały jego osobowość.

Kiedy w Andrzejowie obejrzałam kolekcję i bogatą bibliotekę, zdumiałam się. Na pytanie, od kiedy zaczął zbierać to wszystko, co oglądam, odpowiedział, że od kiedy tylko zaczął pracować i mieć jakieś pieniądze.

Pan Jan Mikołajczyk wydaje się postacią wyjątkową. W tamtym pokoleniu, pochodzącym jeszcze sprzed wojny, wbrew trudnym warunkom, w mozolnej walce o przetrwanie można było dzięki własnej, samodzielnej pracy wyrosnąć ponad swoje środowisko. Dla wielu, a zwłaszcza dla robotników pracujących na trzy zmiany, wykształcenie nie było dostępne...

Dziś powszechność szkół łączy się czasem z objawianym lekceważeniem wykształcenia, studiów, szczególnie humanistycznych, zresztą nie zawsze docenianych na rynku pracy. Na tym tle bardziej jaskrawo jawi się wyjątkowość takich ludzi, jak pan Jan Mikołajczyk. Upór samodzielnego poszukiwania, trud przyswajania tego, co normalnie daje szkoła, budzi podziw i wielki szacunek.

Magdalena Starzycka
– pisarka, tłumaczka literatury

Tekst powstał na podstawie rozmów z panem Janem Mikołajczykiem oraz lektur:

Jens-Jürgen Ventzki, *Cień ojca*, PWN, Warszawa 2012.

<http://www.historycznie.uni.lodz.pl/czterykult.htm>

<http://www.lodzgetto.pl/wstep.html>, 1

historia.org.pl/2015/07/02/szkolnictwo-w-polsce-w-latach-1945-1948/

Fot. z archiwum autora

W poszukiwaniu lepszej przyszłości w wielokulturowej Łodzi

Mała łódzka saga

Kroniki rodzinne

W wyborze fragmentów redakcja postanowiła opublikować szereg najciekawszych XX-wiecznych relacji dotyczących społeczności sąsiedzkiej, architektonicznych warunków sprzyjających symbiozie w sąsiadujących ze sobą łódzkich kamienicach, rozwiązań technicznych oraz funkcjonowania i organizacji przedwojennego sklepu. Umieszczenie w opracowanej przez Tomasza Słomczewskiego *Kronice Rodzinnej* takich – często pomijanych – relacji dotyczących codziennego życia jest jej niezwykle interesującym walorem. Opisy te pozwalają lepiej zrozumieć funkcjonowanie naszego miasta w tym okresie, poznać obyczajowość ówczesnych mieszkańców i ich możliwe drogi awansu społecznego oraz historyczną architekturę i powstałe w tego okresie zapomniane dziś zabytki techniki.

Redakcja

Opisywanie rodzinnej historii zaczęło się od zdjęć, od próby ich zinwentaryzowania, zeskanowania. Jediną osobą, która mogła zidentyfikować te najstarsze, była moja 90-letnia mama, Wiesława Słomczewska. Rozpoznawanie osób i miejsc widocznych na obrazach wywoływało kolejne wspomnienia i przywoływało historie – te dotyczące rodziny, ale też łódzkiej rzeczywistości sprzed wojny: sklepu, który prowadziła mama Wiesławy, a przede wszystkim wielokulturowego mikrokosmosu wokół kamienic, w których rodzina mieszkała i pracowała. Wreszcie odbijającego się w tej historii klimacie dawnej Łodzi, której materialnych śladów jest coraz mniej.

W weryfikowaniu i rozwiązywaniu zagadek na poły legendarnych, na poły anegdotycznych opowieści (sięgających kilka pokoleń wstecz) niezwykle pomocne były dokumenty, których skany coraz częściej są dostępne w internecie. Okazało się to ważne, bo rodzina, zanim osiadła w Łodzi w XIX wieku, była nadspodziewanie mobilna i często zmieniała miejsca zamieszkania. Z tej rozproszonej i pełnej białych plam ukła-



Weronika z córką Genowefą, 1912 r.



Stefan Piekarski w mundurze „Strzelca”, 1918 r.?

danki najwięcej zarówno konkretnych informacji, jak i barwnych opowieści zachowało się o rodzicach Wiesławy – Weronice i Stefanie – oraz o ich rodzinie, przyjaciółach, znajomych. To oni są bohaterami tej opowieści.

Stefan i Weronika

Spotkali się chyba w 1924 roku. Oboje po przejściach. Stefan Piekarski (ur. 1891) pochował niedawno żonę, zmarłą wraz z dzieckiem przy porodzie. Weronika z domu Piwowarczyk (Piwowarska) (ur. 1888) jakiś czas temu straciła drugiego męża. Pierwszy raz wyszła za mąż, mając niespełna 20 lat (1908), za Józefa Woźnicę, z którym miała córkę Eugenię. Józef zmarł w bliżej nieznanych okolicznościach. Weronika wyszła za mąż po raz drugi. Tym razem, jak wynika z relacji, była to wielka miłość. Wybranek – Stefan Mann – pochodził ze spolonizowanej austriackiej rodziny. Rodzice Stefana starali się mówić przy młodych małżonkach po polsku, ale gdy tylko zaczęli się między sobą spierać, przechodzili na melodyjny *österreichisch*. Młodym powodziło się dobrze, mieli hurtowy skład spożywczy i sklep. Handlowali nie tylko podstawowymi, ale i bardziej delikatesowymi towarami. W 1921 roku urodziła się im córka Stefania, jednak wkrótce po tym radosnym wydarzeniu Weronika ponownie została wdową. Stefan rozchorował się, a lekarz – podobno zbyt pochopnie – skierował go na oddział zakaźny do szpitala, gdzie pacjent zmarł na nieuleczalny wówczas tyfus. Rozpacz żony była wielka, dziś nazwalibyśmy ją depresją. Gdy się z niej otrząsnęła, okazało się, że przedsiębiorstwo

już nie istnieje, a ona ma do wychowania dwoje dzieci. Jak sobie wtedy radziła? Z czego żyła? Nie wiemy, nie opowiadała o tym okresie, ale niewątpliwie musiało być ciężko.

Być może pomógł silny charakter, rodzina i ludzie, którzy darzyli ją szacunkiem. Weronika umiała go wzbudzać. Spokojna, zadbana, nigdy niepodnosząca głosu i kontrolująca emocje, wyróżniała się nienagannymi manierami. Była to z pewnością kwestia wychowania. W czasie przeglądania dokumentów parafialnych¹ okazało się, że jej mama, Anna Piwowarczyk z Bartlińskich, była córką Jana Bartlińskiego herbu Nieczuła. Kolejne dokumenty prowadziły – nieco wyjaśniając rodzinną legendę o „utraconym majątku” – ku dalszym przodkom i dworom, w których pracowali m.in. jako zarządcy, propinatorzy i dzierżawcy. Anna – być może jako pierwsza w rodzinie – wyszła za chłopa, żołnierza 38 Tobolskiego Pułku Piechoty, Marcina Piwowarczyka, syna dzierżawcy ze wsi Orzechów. Młodzi znali się prawdopodobnie od dziecka, związku między rodzinami, w postaci np. „świadczenia” przy zgonach i narodzinach, trwały już od kilkunastu lat. Anna Bartlińska została żoną Marcina w wieku 26 lat. Czy czekała, aż wybranek wróci z wojska? Czy też był on „ostatnią deską ratunku” dla ówczesnej starej panny? Z opowieści Weroniki wynika jednak, że łączyła ich wielka miłość. Dzięki księgom metrykalnym² wiemy, że Marcin pracował w hucie szkła w Jasieniu, a później był karczmarzem w Cadowie, Podświerku i znów w Jasieniu. Huta po śmierci właściciela zaczęła podupadać. W związku z tym Piwowarczykowie na przełomie wieków przenieśli się do Łodzi, a wraz z nimi ich dzieci: Marianna, Weronika, Apolonia i Antoni. Już w 1902 roku wydali za mąż Mariannę, która wyszła za Józefa Wichana, szewca, syna karczmarza z Brusa, a potem rzeźnika z Łodzi. Przy ul. Emilii 46 (dziś ul. Tymienieckiego) otworzyli sklep wraz z zakładem szewskim.

Piekarscy przyjeżdżają do Łodzi

Rodzice Stefana Piekarskiego – Antoni i Florentyna Piekarscy – do Łodzi musieli się przeprowadzić na początku XX wieku. Mieli synów Bolesława, Kazimierza, Stefana, Teodora i córki Pelagię, Michalinę i Helenę. Stefan został powołany do wojska carskiego po 1912 roku Wieloletnia służba w odległym garnizonie obcej armii była ponurą perspektywą. Ojciec włożył więc wiele energii i najpewniej pieniędzy, aby swojego syna nie wysłać na wschód. Jak wyglądały szczegóły tej operacji, nie wiemy. Ostatecznie do pociągu „wsiadły” tylko dokumenty. Przez około dwa lata Stefan ukrywał się na wsi, zarabiając jako nauczyciel i pisarz listów (Antoni zadbał o edukację dzieci). Po opuszczeniu Łodzi przez Rosjan wrócił do Łodzi. O czasach wojny wiemy niewiele. Brat Stefana Bolesław w 1917 roku zaciągnął się do Polskiej Siły Zbrojnej (niem. *Polnische Wehrmacht*). W 1918 roku Stefan (chyba wraz z bratem Teodorem) należał do organizacji Strzelec. W 1920 roku – co wynika z karty meldunkowej – był policjantem, tyle że bardzo krótko. Dlaczego? Tego się pewnie nie dowiemy, ale wszyscy, którzy go pamiętają, są zgodni, że był to człowiek łagodny, towarzyski i otwarty, żeby nie powiedzieć łatwowierny. Może nie czuł się najlepiej w przypisanej roli?

Kiedy poznał Weronikę, był właścicielem tzw. razury (zakładu fryzjerskiego i golarni) przy ul. Nowo-Zarzewskiej 10. Mama Weroniki, wówczas już wdowa, mieszkała prawie naprzeciwko, pod numerem 5, więc córka miała do matki blisko. Zakład Stefana zysku, przynajmniej odpowiedniego, nie przynosił i już w 1925 roku (przed albo tuż po ślubie z Weroniką) został sprzedany. Weronika stała się *tertio voto* Piekarską. Niedługo, bo w sierpniu 1926 r., urodziła się Wiesława.

Weronika po urodzeniu Wiesi nie cieszyła się dobrym zdrowiem. Dla podreperowania sił zaprosił ją na wieś brat Stefana – Antoni. W tym czasie był on właścicielem młyna i sporych sadów w okolicach Zduńskiej Woli (dzisiaj te tereny znajdują się prawie w centrum miasta). Jak doszedł do takiego majątku, nie bardzo wiadomo. Wiesława twierdzi, że za sprawą posagu wniesionego przez żonę, Janinę. Pamięta, że jej ponoć bogata rodzina przed drugą wojną zamieszkiwała przy ul. Sienkiewicza, prawie na wprost pogotowia. Czy mogła to być willa Henryka Michella? Nie znalazłem na to jednak żadnego potwierdzenia. Antoni i Janina mieli troje dzieci: syna i dwie córki. Później Wiesława kilkakrotnie jeździła do nich na wakacje. Wspomina z sentymentem, jak to dziewczyny były ćwiczone przez starszego od nich kuzyna we wspinaniu się po drzewach i innych forsownych zabawach na świeżym powietrzu.

Dziadek Stefan pracował w fabryce braci Zajbert przy ul. Praskiej jako smarownik na przędzalni, a więc musiał zarabiać nie najgorzej. Mimo to potrzebne były dodatkowe źródła dochodu. Dlatego babcia Weronika wynajęła mały sklepik przy Nowo-Zarzewskiej 45, na rogu Praskiej, i zaczęła handlować. Oranżada własnej



Gienia Woźnica, 1928 r.



Stefan i Weronika z córką Stefanią na rogu ulic Napiórkowskiego, Grabowej i Lubelskiej, 1932 r.

produkcji, cukierki, ciastka, czekolada – ot, taka sobie cukierenka z mieszkaniem na zapleczu.

Lata 30.

Sklepik istniał, bo trudno powiedzieć, że prosperował. Weronika postawiła więc wszystko *va bank* i zaplanowała poważną inwestycję. Zabrała więc matkę – prawie 80-letnią Annę – do siebie, a całe odstępne za jej mieszkanie zainwestowała w nowy sklep. Wynajęła parter domu frontowego w kamienicy pana Berga, przy ul. Napiórkowskiego 79 (dziś Przybyszewskiego). Sklep, jak się okazało po wizycie w łódzkim Archiwum Państwowym, zapisany był wcale nie na Weronikę, a na córkę, Gienię. Być może dlatego, że Weronika wówczas jeszcze oficjalnie prowadziła tę minicukierenkę przy ul. Nowo-Zarzewskiej. Remont, przystosowanie pomieszczeń, wyposażenie – wszystko to pochłonęło zgromadzone przez babcię fundusze i w rezultacie zabrakło na zakup wystarczającej ilości towaru. Weronika zaczęła znów produkcję domowej oranżady i cukierków – niby nic, ale sklep zaczął działać. Tak skromny asortyment towarów wzbudził niepokój właściciela posesji. Pan Berg przyszedł pewnego dnia i pod pozorem sąsiedzkiego zainteresowania dopytywał, jak też babcia będzie płaciła komorne. Weronika nie wpadła w panikę i przytomnie wytłumaczyła, że tuż po remoncie śmierdzi farbami, dlatego trzeba poczekać ze sprowadzeniem towaru, no bo kto np. kupi mąkę przesiąkniętą chemicznym zapachem?

W połowie lat 30. rodziną wstrząsnęła tragiczna historia. Regina, siostrzenica Stefana, wraz z mężem otrzymała mieszkanie na najnowocześniejszym wówczas w Łodzi osiedlu Montwiłła-Mireckiego. Para młodych nauczycieli była niezwykle szczęśliwa na myśl o przyszłości w tej nowej, zielonej dzielnicy. Wraz z ojcem Reginy, Józefem, rozpoczęli remont, oddając dziecko pod opiekę babci Michaliny. Czy zawiła nieumiejętność obchodzenia się z gazem koksowniczym, czy błędy wykonanej instalacji – dość, że wszyscy troje otruli się śmiertelnie. Ich osierocony syn Jurek wyjechał do brata męża Reginy do Warszawy, gdzie skończył studia i został lekarzem. Michalina została wdową.

W 1933 roku w Łodzi zaczyna się kryzys bawełniany, zakłady pracują okresowo, w miarę pozyskiwania surowca. Stefan – widać ceniony pracownik – dostaje od fabrykanta Zajberta 20 zł miesięcznie³, aby nie szukał innej pracy. Po wznowieniu produkcji wraca do pracy. Nie było to akurat specjalną tragedią dla rodziny, bo sklep zaczynał się rozwijać i przynosić dochody, a Stefan, będąc w domu, mógł nieco odciążać Weronikę. Chociaż różnie z tą pomocą bywało. Posłany po towar, potrafił przywieźć nie dość, że drogi, to jeszcze wątpliwej jakości. Weronice to się nie zdarzało. Rynek hurtowy w tamtych czasach rządził się swoimi prawami i był opanowany głównie przez kupców żydowskich. Babcia musiała zbudować sobie z nimi partnerskie relacje, gdyż po pewnym czasie zaczęła, co było wyjątkowe szczególnie dla kobiety, otrzymywać rabat zarezerwowany „dla swoich”.

Rok później Wiesława idzie do nowej szkoły przy ul. Łęczyckiej. Tej samej, w której po wojnie uczyły się kolejne pokolenia naszej rodziny. Znalazła się w klasie pani Góralskiej, którą do dzisiaj ciepło wspomina. Była to osoba o wielkim takcie i dobroci. Na jednym z pierwszych spotkań z rodzicami swoich uczniów zwróciła się do nich z prośbą, aby ten, kogo na to stać, dawał swemu dziecku na drugie śniadanie o jedną kromkę więcej, bo w jej klasie nie wszystkie dzieci mogą dostać tę pierwszą. Rodzice zrozumieli. Część dzieci przynosiła więcej jedzenia, Wiesia też. Pani zbierała dodatkowe śniadania i na dużej przerwie wystawiała je w koszu na swoim stoliku, ze słowami: „Dzieci, jeżeli któreś zapomniało śniadania, to proszę się częstować”. I tak, chociaż wszyscy w klasie wiedzieli, o co chodzi, nie było krępującego wstydu. Cóż, zapomnieć zawsze coś można.

Kamienice Berga i Fitzego

W kamienicach Berga i Fitzego przy ul. Napiórkowskiego żyli Niemcy, Żydzi i oczywiście Polacy, a nawet przewinął się jeden Rosjanin. Żyli nie tylko obok siebie, ale ze sobą, wspierając się wzajemnie, tworząc małą społeczność związaną nie tylko miejscem zamieszkania. Kamienica Fitzego była typową czynszówką przeznaczoną pod najem. Sam Fitze w niej nie mieszkał – on na niej tylko zarabiał. Mieszkania miały po 25 m² na pierwszym piętrze, na drugim 25 i 12, a na trzecim tylko 12 metrów powierzchni. Jedyne luksus stanowiła doprowadzona na korytarz każdego piętra woda. Instalacja ta była nadzwyczaj przemyślna. Na strychu kamienicy umieszczono duży rezerwuár, mieszczący około 10 m³, połączony rurami z poszczególnymi piętrami, ciśnienie w kranach było opadowe. Wodę do zbiornika tłoczono ze studni na podwórku. Do obowiązków dozorczy należało dbanie o to, żeby rezerwuár był pełny. Studnia musiała mieć dość dużą wydajność, bo zaopatrywała również „Mechaniczną fabrykę oranżady, rozlewnię octu i skład piwa”, należące do właściciela kamienicy. Na posesji funkcjonowała również stolarnia Teodora Stelcera, zakład blacharski – najpierw Rosjanina Josifa Gurko, a później Żyda Arona Romera, zakład fotograficzny Alberta Mullera i szewski Antoniego Cange. Właśnie... Cange to nazwisko znajomych Marcina Piwowarczyka jeszcze z czasów huty Jasień⁴. Przypadek, czy świadome ściąganie przez swoich?

Wchodząc przez bramę kamienicy, trafiało się wprost na piętrowy budynek, w którym na parterze były ubikacje, a na piętrze – komórki dla lokatorów. Do komórek wchodziło się po zewnętrznych drewnianych schodach. Było to miejsce do zabawy, które zależnie od wyobraźni mogło być dosłownie wszystkim. Poza tym ze schodów można było wejść na stojące dalej komórki (niegdyś stajnie, w których Fitze trzymał konie do rozwożenia towaru) i skrótem po dachach dostać się do posesji Berga. Dalej stał parterowy budynek mieszczący fabrykę oranżady, po prawej stronie dwie piętrowe oficyny, a za nimi znów komórki i ogród. Ogród do zakończenia wojny należał oczywiście do gospodarza, a po wojnie – kiedy pan Fitze już nie rządził posesją – został „rozparcelowany”. Każdy lokator miał tam swój zagonek, na którym siał marchewkę,

pietruszkę, kwiatki i co tam jeszcze wymyślił. Były tam też drzewa owocowe. W porze dojrzewania owoców w ogrodzie gromadzili się wszyscy mieszkańcy, zbierali je, dzielili między sobą i było to coś w rodzaju małego sąsiedzkiego święta. W latach 70. XX wieku ogród został odłączony od kamienicy. Na jego terenie dzisiaj stoi sala gimnastyczna pobliskiej szkoły samochodowej.

Posesja Benjamina i Gustawa Bergów zabudowana była zupełnie inaczej. Od ulicy odgradał ją parterowy budynek, w którym Weronika miała swój sklep, a na zapleczu mieszkanie. Obok był zakład fryzjerski, na poddaszu dwa mieszkania. Dalej dwie stojące naprzeciw siebie oficyny, a dopiero za nimi kamienica. Była ona bardziej luksusowa niż sąsiada Fitzego i miała stanowić miejsce zamieszkania właścicieli. Znał nam było mieszkanie na drugim piętrze – składało się z przedpokoju z czworgiem drzwi, po prawej od wejścia była łazienka z oknem i wielką wanną na smoczych nogach. Stał w niej jeszcze żeliwny, nieużywany już wtedy, piec do podgrzewania wody. Dalej kuchnia z własnym luksusowym zlewem kamiennym. Po drugiej stronie dwa pokoje z oknami wychodzącymi w kierunku ulicy. Całe pierwsze piętro zajmowali Bergowie. Tam musiało być jeszcze ciekawiej. Na pozostałej części posesji, odgródzonej kamienicą od czynszówek, opatrzonej zresztą zamykaną na co dzień bramą, mieścił się „mechaniczny zakład ślusarski” właścicieli. Był też oczywiście ogród. Dostęp do drugiej części mieli tylko mieszkańcy kamienicy (czy wszyscy?), no i oczywiście, z konieczności, pracownicy zakładu. Pospółstwa z oficyn tam nie wpuszczano. W tym architektoniczno-społecznym mikrokosmosie mieścił się też sklep Weroniki i Stefana.

W przedwojennym łódzkim sklepie

Sklep zajmował lewą część (około trzech czwartych) nieistniejącego dziś budynku frontowego pod nr 79, należącego do Bergów. W pozostałej części, bliżej bramy wjazdowej przylegającej do kamienicy Fitzego (nr 77), znajdował się zakład fryzjerski Adolfa Zeltena. Budynek był dość długi, pamiętam jeszcze jego fundamenty wysokie na około 80 cm, które stanowiły murek oporowy pomiędzy wyższym nieco podwórkiem a chodnikiem ulicy.

Z opowiadań Wiesławy wiemy, że część okien mieszkania na zapleczu wychodziła na ogród sąsiedniej posesji, znajdujący się bliżej ul. Kilińskiego. Opowiadała o kocie, który łapą otwierał sobie haczyk okna, gdy chciał wyjść do ogrodu. Sklep musiał więc być dość duży, według moich ostrożnych szacunków miał około 10 m szerokości, a może nawet więcej. Z prawej strony od wejścia znajdowała się, najważniejsza w sklepie, lada chłodnicza – duma pani Piekarskiej i magnes przyciągający lepszych klientów. Była to potężna skrzynia obita w środku blachą, z kranikiem na dole do spuszczenia nadmiaru wody. Codziennie rano dostarczano do niej lód. Podzielona była na trzy segmenty: wędliny, nabiał i lody, które u Weroniki były „najlepsze na świecie”. Bezpośrednio nad lodem umieszczono trzy rzędy półek z siatki. Najbliżej kostek lodu leżały wyroby najświeższe i zarazem najdroższe. Następnego dnia przechodziły



Plan posesji

Napiórkowskiego 79

1. Sklep
- 2 i 3. Oficyny Berga
4. Kamienica Berga
5. Warsztat ślusarski

Napiórkowskiego 77

6. Kamienica Fitzego
- 7 i 8. Oficyny Fitzego
9. Fabryka oranżady
10. Ubikacje
11. Studnia

o piętro wyżej, tracąc nieco na cenie, a ich miejsce na dolnej półce zajmowały znowu te najświeższe. Trzeciego dnia jeszcze niesprzedane artykuły zajmowały górne piętro i stawały się naprawdę tanie, czasami nawet poniżej ceny zakupu. Każde piętro miało swoją klientelę i rzadko się zdarzało coś zmarnować, a jeżeli nawet trochę zostawało, Weronika przerabiała to na smalec „z wkładką”, którą stanowiły skrawki wędlin. To też było dla biedniejszej klienteli atrakcyjnym towarem. Jeżeli zostawało masło, było przepatane i zamieniało się w masło klarowane. Drugim elementem wyróżniającym sklep i przyciągającym dobrą klientelę było wyraźne odizolowanie artykułów chemicznych, takich jak mydła, soda, proszki, nafta, od wyrobów spożywczych. W sklepie stał duży

piec (ponoć niegdyś chlebowy). Za nim znajdował się korytarzyk z wyjściem na zaplecze, a właściwie do mieszkania. Właśnie w tym korytarzyku ustawiano wszystkie „pachnące” produkty chemiczne. Na wprost wejścia wybudowano rodzaj szerokich schodów, na których stały worki z kaszami, mąka, cukier i inne sypkie artykuły sprzedawane na wagę. Poza tym na każdym wolnym kawałku ściany znajdowały się regały, a na lewo od wejścia, przed ladą, było miejsce na warzywa i owoce. Weronika, w odróżnieniu od innych właścicieli sklepów, warzyw na ulicę nie wystawiała. A to z powodu wąskiego chodnika, przystanku tramwajowego przed samym domem, błota pryskającego spod końskich kopyt, a wreszcie... kto miałby tego pilnować? Klientelę Weronika miała różną. Tych, którzy polowali na najtańszą „górną” półkę (jakże dziwnie to brzmi w realiach reguł dzisiejszego *merchandisingu*). Tych, co wiedzieli, że Weronika z litości im zborguje do najbliższej wypłaty. Ale przede wszystkim tych, co woleli mieć pewność, że dostają produkty wysokiej jakości, nawet jeśli płacą grosz czy dwa więcej. Do sklepu Weroniki przyjeżdżały służące pań mieszkających na rogu Kilińskiego i Przejazd. Wybudowano tam stojącą do dzisiaj luksusową kamienicę, wyposażoną w pierwsze w Łodzi domofony. Nawiasem mówiąc, Wiesława przypomina jak wybierały się tam z koleżankami, aby zadzwonić przy wejściowych drzwiach, usłyszeć „Halo!” i... uciec. Taka to była atrakcja.

Zakupy odbywały się zwykle tak, że służąca przyjeżdżała z kartką, bez pieniędzy, zabierała towar, a w sobotę zjawiała się pani, aby uregulować dług i ustalić plan zakupów na następny tydzień. Jak tłumaczyła jedna z zamożniejszych klientek: „Wie pani, pani Piekarska, ja jej dam pieniądze, ona kupi byle gdzie, żeby sobie jakiś grosz zaoszczędzić, a ja nie będę wiedziała, co jem”.

Specjalni klienci

Szczególną grupę klientów stanowili bliscy, przyjaciele i sąsiedzi. Dla nich sklep był czymś więcej – miejscem odpoczynku, spotkań, wymiany informacji, punktem zbornym. Do tej grupy należała pani Hartmanowa – rozwódka, co jak na owe czasy było rzadkością. Jej mąż znalazł sobie inną, zachowywał się jednak honorowo, łożąc pieniądze na byłą małżonkę i swoją córkę Aurelię. Pani Hartmanowa miała opłacany przez męża kredyt w sklepie Weroniki. Weronika musiała chyba traktować go bez bankierskiej skrupulatności, bo pani Hartmanowa była prawdziwą przyjaciółką, zachwalającą, gdzie tylko mogła, walory tego sklepu, a czasem nawet opiekunką Wiesi. Kiedy pewnego razu Wiesia zachorowała, pani Hartmanowa zabrała ją do specjalisty⁵, przedstawiając jako swoją córkę Aurelię, gdyż jej z uwagi na status męża przysługiwał Scheiblerowski „pakiet medyczny”.

Do sklepu przychodził też pewien mało tradycjonalistyczny Żyd. Tylko kiedy przyjeżdżała do niego rodzina żony, udawał, że żywi się ściśle kosztownym jedzeniem. Tymczasem rano przybiegał do sklepu, gdzie na zapleczu zamawiał herbatę i dwie bułeczki z szynką. Jak twierdził, dzięki temu „mógł jakoś przeżyć dzień”.

Przychodziła też pewna rodzina, która niedawno przybyła do miasta ze wsi – zajmowała pokój z kuchnią w oficynie Berga. Mieszkała tam nieokreślona liczba osób. Był to raczej pokój sypialny, w którym wracający ze zmiany nocnej i dziennej zajmowali wolne łóżko i odpoczywali. Wiesia zaprzyjaźniła się z mieszkającą tam rówieśnicą Krysią, której mama sprzątała w bogatych domach i zabierała ze sobą córkę – częściowo do pomocy, częściowo po to, aby dziewczynka nie zostawała sama w specyficznym miejscu, w którym nie było pewności, kto i kiedy danego dnia będzie spał. Wiesia chodziła czasem razem z nimi, aby zobaczyć, „jak bogaci państwo mieszkają”.

Kolejnym częstym gościem sklepu była rodzina Aarona Romera, który prowadził w kamienicy warsztat blacharski. Mieli córkę Esterę, która przyjaźniła się z Wiesławą. Jej rodzicom, spolonizowanym Żydom, zależało, aby córka otrzymała nowoczesne wychowanie, chodziła do polskiej szkoły i obracała się w polskich kręgach. Cztery dziewczynki; Wiesia, Estera, Krysia i Aurelia, wspólnie tworzyły „niebezpieczną” paczkę, prześcigając się w coraz bardziej zuchwałych akcjach.

W kamienicy Fitzego mieszkała też pewna Niemka z dwoma dorosłymi synami. Weronika pewnego dnia wypatrzyła, że kobieta ta, korzystając z zamieszania w sklepie, ukradła puszkę z kawą. Sama nie wiedząc czemu, postanowiła nie wszczynać awantury, tylko dać winowajczyni do zrozumienia, że wszystko zauważyła. Niemka otulała się jak najmocniej chustką, pod którą była kawa. Właścicielka sklepu podeszła do niej, aby... „obejrzyć tę piękną chustkę”. Nie oskarżyła jej o kradzież przy innych osobach, ale dała jasny sygnał, że nie warto następnym razem próbować. Tym bardziej że do codziennego rytuału należała wizyta w sklepie wuja Kazia, czyli rewirowego Piekarskiego z posterunku przy ul. Lubelskiej. To, że sklep leżał akurat w jego rewirze, mogło być przypadkiem, a może to właśnie on, znając doskonale okolicę, polecił Weronice zwalniany właśnie lokal?

Pewnego dnia podniosły się krzyki, bo zginęło pranie ze strychu. Do akcji wkroczył rewirowy Piekarski. Obejrzał miejsce zdarzenia, popytał ludzi i jak po sznurku poszedł prosto pod drzwi pajęczarza. Zastał złodzieja w trakcie rozpakowywania ukradzionych rzeczy, odebrał je i zwrócił uszkodzonym, wzbudzając szacunek mieszkańców. Opowiadał później Stefanowi, śmiejąc się pod wąsem, że pranie było tak świeże, że za złodziejem powstała mokra ścieżka wskazująca jego drogę ucieczki.

Koniec tamtej Łodzi

Kiedy Wiesława kończyła szóstą klasę, na ulicach Łodzi coraz częściej tematem było widmo wojny. Ofiarą tej psychozy padła Anna Piwowarska. Słyszając próbny alarm przeciwlotniczy, pamiętając 1914 rok – ostrzał Łodzi przez Niemców i głód, który później panował – przestraszyła się tak bardzo, że dostała wylewu krwi. Zmarła w styczniu 1940, nie podnosząc się już z łóżka.

Przyszedł smutny wrzesień 1939 roku. Z tego roku mamy w albumie zagadkowe zdjęcie Weroniki. Zrobiona w ostrym świetle fotografia na tle

krajobrazu wyglądającego niczym zgliszcza. Fotografowana patrzy w obiektyw z bliżej nieokreślonym wyrazem twarzy, ubrana w czarną bluzę, a jej ręce charakterystycznie opadają, jakby z bezsilności. Aż trudno uwierzyć, że to mógł być tylko przypadek, a nie przecucie, reakcja na klimat polityczny i społeczny. Szczególnie że w naszej rodzinie poważnie interesowano się fotografią, o czym świadczy plan otwarcia studia fotograficznego. Weronika po doświadczeniach ze śmiercią dwóch mężów postanowiła zarówno wykształcić, jak i praktycznie przygotować i wyposażyć córki, tak aby mogły się samodzielnie utrzymywać. Genowefie otworzyła pralnię. Stefania miała mieć zakład dziewiarski. Do niego tuż przed wybuchem wojny zostały zakupione dwie maszyny, Wiesława zaś z racji talentów plastycznych miała mieć swój zakład fotograficzny. Wojna pokrzyżowała te plany.

Zanim Wehrmacht wkroczył do Łodzi, synowie Niemki z sąsiedztwa (tej od kawy) zostali nakryci przez sąsiadów na dachu kamienicy, jak dawali „znaki świetlne” – prawdopodobnie pilotom Luftwaffe lub zwiadowcom. Służby nie zareagowały na zgłoszenie, bo łódzka policja i stacjonujące wojsko były już w trakcie ewakuacji. Obaj młodzi Niemcy wkrótce po wejściu okupanta pokazali się publicznie w mundurach niemieckiej organizacji. Rodzina, która zaalarmowała polskie władze, została natychmiast aresztowana i zniknęła bez śladu.

Brat Stefana, rewirowy Kazimierz, w trakcie ewakuacji policji z Łodzi został ostrzelany przez piątą kolumnę, co najprawdopodobniej uratowało mu życie.





Weronika z córką Wiesławą, 1945 r.



Stefania Mann z mężem Marianem, 1945 r.

Chrzestny Wiesławy, policjant Malinowski, odwiózł rannego Kazimierza do łódzkiego szpitala i szybko wyjechał, by dołączyć do swojej jednostki. Nigdy więcej już o nim nie słyszeliśmy.

Tuż przed wejściem Niemców padło polecenie, aby zdolni do walki mężczyźni udali się na wschód, gdzie mieli zostać zmobilizowani do polskiego wojska. Do grupy dołączył Stefan Piekarski z zięćmi Marianem (mężem Stefanii) i Józefem (mężem Genowefy). Razem z nimi poszedł Aaron Romer, tata Esterki. Nikt z rodziny – z tego, co wiemy – nie wziął udziału w bitwie. Nie wiemy, co robił Romer, który znalazł się aż na Kresach zajętych przez Sowieców. Aresztowany i wywieziony na Syberię, przeżył wojnę i wrócił do Polski zaraz po jej zakończeniu. Zjawił się pod kamienicą. Weronika wyszła i chciała go zaprosić do siebie, on jednak stwierdził, że nie może wejść do tego domu. Wiedział już, że jego żona i córka trafiły do getta i słuch o nich zginął. Także on zniknął bez śladu, mówiąc Weronice, że musi już iść – dokąd, nie powiedział.

Pierwsi oficerowie niemieccy, którzy pojawili się w sklepie, byli zaskoczeni tym, że handel w przedwojennej Polsce odbywał się normalnie, a nie na zasadzie racjonowania tzw. kartkami. Po kilku dniach od kapitulacji do Weroniki przyszedł Fitze. Ostrzegł ją, że teraz będzie inaczej, bo żydowskie, a później polskie sklepy znikną i cały handel opanują Niemcy. Zaproponował jej kawałek strychu w jego

kamienicy, gdzie Weronika mogła schować większość towaru, a w sklepie pozostawić jedynie małą część przeznaczoną do bieżącej sprzedaży. Wynajęła pół strychu i małą komórkę (na chemię: naftę, mydło itd.). Później siedziała w niemal pustym sklepie. Od czasu do czasu naziści przychodzili z żandarmami, aby zająć sklep, ale widząc jego „opłakany stan”, rezygnowali, szukając lepszych miejsc do zaanektowania. Te lepsze się w pewnym momencie skończyły i Weronika po którejs z kolejnych „wizyt” wreszcie musiała zakończyć działalność. Przeniosła się do kamienicy Fitzego, gdzie w lokalu pod nr 8A mieszkała Stefcia. Zapasy „chemii” niezwykle się przydały w trudnych czasach. Za jakiś czas do drzwi Weroniki zapukała jednak Niemka – ta od kawy. Weronika z pewnością czuła ogromny strach. Czyżby przyszedł czas na rewanz? Okazało się, że Niemka „wzbogaciła się” i prowadzi hurtownię spożywczą. Zaprosiła Weronikę na zakupy. Płacić Weronika oczywiście płaciła, ale o kartki nikt jej nie pytał. A jej synowie? Może się to wydawać dziwne, ale pod sam koniec wojny obaj zostali aresztowani i powieszani z wyroku sądu III Rzeszy. Hitlerowski prokurator zarzucił im, że zaopatrywali polskich partyzantów w żywność. Ich matka, Niemka, pozostała w Polsce. Otrzymała rentę specjalną po zamordowanych synach.

Wiesława miała 13 lat, kiedy zaczęła się wojna. Rok później mogła już formalnie być wysłana do pracy do Niemiec. Sąsiadka z kamienicy załatwiła jej jednak pracę u swojej siostry, pani Kulmanowej, łódzkiej „przedwojennej” Niemki prowadzącej konkurencyjny sklep. Wzbudziło to podejrzenie okupacyjnej administracji, że to „zbyt dobra praca dla Polki”, i o mały włos Wiesława nie trafiła na roboty w głąb Rzeszy. Pomogła energiczna i dość ryzykowna reakcja członków rodziny właścicielki sklepu, którzy ukryli na jakiś czas dziewczynkę w swoim domu.

Stefan Piekarski dostał nakaz pracy w Hamburgu. W pierwszych latach wojny Niemcy starali się utrzymać pozory normalności. Kiedy – prawdopodobnie na skutek ubogiej diety lub warunków pracy – Stefan zachorował na żołądek, został skierowany do szpitala, a potem pozwolono mu tymczasowo wrócić do Łodzi. Po krótkim zwolnieniu został oddelegowany do rozbiórki budynków w okolicach ul. Północnej (dziś park Śledzia). Wkrótce jednak znów został zmuszony do opuszczenia miasta. Wysłano go do Norwegii, gdzie w ramach akcji organizacji Todta budował drogi. Było to dość spokojne miejsce, na pewno znacznie bezpieczniejsze niż intensywnie bombardowany w późniejszych latach Hamburg. Wspominał, jak wieczorami spotykał się z norwesкими (jak twierdził) partyzantami, dostarczając im m.in. papierosy, a w zamian dostając produkty spożywcze. Dobre kontakty z miejscową ludnością jakoś budował pomimo nieznamościi języka. Dziadek po wojnie szybko nie powrócił. Jego skandynawscy przyjaciele proponowali mu pomoc w ubieganiu się o pozostanie w wyzwolonej Norwegii. Nie widział jednak szans, aby cała rodzina mogła odnaleźć się na dalekiej północy. Przyjechał do Łodzi dopiero w 1946 roku.

Wojny nie przeżył pochodzący z Austrii ojciec Stefana Manna. W 1940 roku na propozycję podpisania volkslisty miał powiedzieć dumnie: „Ja być Po-



lak!". Ostentacyjny sprzeciw wobec nazistowskiej polityki przyplacił ciężkim pobiciem, po którym zmarł. Podobny opór wykazał syn Józefa i Marianny, Apoloniusz Wichan. Ten postawny – miał prawie metr dziewięćdziesiąt wzrostu – blondyn z niemiecko brzmiącym nazwiskiem był nagabywany, aby przyjął volkslistę. Uparcie odmawiając i sprzeciwiając się kolaboracji, wylądował w Dachau. Przeżył, lecz po powrocie niewiele o tym mówił. Pewnego dnia jednak zaczął wspominać. Opowiadał, jakim szczęściem było dla niego znalezienie kawałka drutu, którym mógł zrywać trawę zza ogrodzenia. Tymi żdźbłami trawy oszukiwał głód. Po powrocie ważył 46 kg.

Inaczej potoczyły się losy dzieci zmarłego przed wojną Antoniego. Wdowa, z pochodzenia Niemka w czasie wojny zarejestrowała do niemieckiej listy narodowościowej także dzieci. Jej syn, wiedząc, że „wypisanie się” jest niemożliwe, opracował skomplikowany plan rehabilitacji. Postanowił skorzystać z możliwości edukacyjnych wynikających z faktu, że był „Niemcem”. Wstąpił do szkoły podoficerskiej. Skończył ją z wyróżnieniem, co dawało mu szansę na wybór frontu. Wybrał Afrykę. Pewnego dnia przyszedł do Weroniki, aby się pożegnać. Ta zaczęła lamentować, że szczęśliwie Antoni takiej chwili nie dożył. Bratanek Weroniki odparł dość zagadkowo, że tego munduru nosić nie będzie za długo. A jak będzie „po wszystkim”, przyśle cioci paczkę kawy. Wkrótce po przybyciu do Afrika Korps wraz z kolegą (w podobnej jak on życiowej sytuacji) zgłosili się na zwiad. Nikogo to nie zaskoczyło, byli przecież prymusami garnącymi się do walki. Ze zwiadu już nie wrócili, a rodziny w Łodzi dostały zawiadomienia, że dwaj żołnierze zaginęli na froncie. Dopiero pół roku później Weronika

dostała paczkę i 100 gramów kawy ze szwajcarskiego Czerwonego Krzyża i... żadnej wiadomości. Okazało się, że obaj zwiadowcy poddali się Anglikom. Po kontrwywiadowczym sprawdzeniu wkrótce dołączyli do II Korpusu Polskiego.

Bratanek Weroniki walczył pod Monte Casino, gdzie został poważnie ranny. Ożenił się z pielęgniarką, która opiekowała się nim w szpitalu. Jego matka Janina przeszła po wojnie proces rehabilitacji. Po wojnie wrócił do Łodzi na krótko, ale uznał, że dla żołnierza II Korpusu, a do tego w życiorysie ta *Afrika Korps*, bezpieczniej będzie wyjechać z miasta. Zamieszkał na Ziemiach Odzyskanych, gdzie zaczął nowe życie. Był znany z tego, że zawsze chodził w charakterystycznym „alianckim” berecie.

Po wojnie

Po wojnie z przymusowych robót wrócili zięciowie Weroniki – Marian i Józef. Na parterze kamienicy Fitzego rodzina otworzyła mały warsztat dziewiarski. Na krótko jednak, bo przyszła nacjonalizacja i w 1947 roku maszyny zarekwirowano. Zostały w imię nowych porządków ustrojowych przekazane do Spółdzielni im. Wróblewskiego w Łodzi. Jako „akt łaski” zatrudniono Mariana do ich obsługi. Jak wspominał, nikt poza nim nie znał się na tych typach maszyn. Przed konfiskatą uratowała się jedna maszyna, która była kompletnie rozebrana, bo w czasie wizyty komisji rekwizycyjnej znajdowała się w naprawie. Stefan, po wojnie, pracował w „swojej” fabryce, tylko nazywającej się już Przędzalnia Bawełny im. Generała Waltera, a po przejściu na emeryturę zatrudnił się jako portier pobliskiego F.O.S. Polmo, czyli dawniejszych zakładów Ossera. Weronika



do końca życia pracowała już tylko w domu. Zarabiała na życie, wytwarzając chałupniczo szydełkowane serwetki, obrusy, i firanki (firanki robiło się metodą wiązania sieci, tyle, że oczko miało ok. 0,5 cm). Razem z panią Hartmanową, spędzały długie godziny na szydełkowaniu, ramowaniu i wyszywaniu firanek. Gdzieś to wynosiły i sprzedawały, ale ja nigdy się tym nie interesowałem. Po śmierci Stefana, w ostatnich latach życia Weroniki, to właśnie pani Hartmanowa przejęła bezinteresowną, „po starej znajomości” opiekę nad nią, odciążając Wiesławę: „Bo ty musisz zająć się swoimi dziećmi”. To kiedyś znaczyło wiele – mieć dobrego sąsiada.

Łódź się zmieniła. Po wojnie była już zupełnie innym miastem: dla wielu miejscem tymczasowym, dla innych obcym. Stara kamienica również stała się innym światem – choć nadal mieszkała w niej grupa polskich przedwojennych sąsiadów. Budynek w latach 60. XX wieku wyposażony został w nowe udogodnienia, ale pozostały nadal stare niedogodności, jak choćby wspólna toaleta. Już w latach 80. zaczął coraz bardziej podupadać. Kto mógł, kto miał determinację, wiedzę o swoich prawach czy lepszą pracę, starał się (jak to paradoksalnie dzisiaj brzmi) wyrwać się z zaniedbanego centrum do bloków. Bloki z wielkiej płyty na obrzeżach Łodzi jawiły się jako cywilizacyjny awans. Po prostu nie było innej alternatywy.

Dziś obie kamienice przy ul. Przybyszewskiego czeka prawdopodobnie rozbiórka. Po tej historii wkrótce zostanie tylko maszyna dziewiarska, kilka pamiątek rzemiosła artystycznego, trochę przedwojennych książek i zdjęcia. Mam nadzieję, że dzięki temu tekstowi fotografie przetrwają nie tylko jako obrazy, ale też jako kryjące się za nimi historie.

Tomasz Słomczewski

Opracowanie i wybór fragmentów: Błażej Filanowski

Przypisy:

1. Według dokumentów z Archiwum Archidiecezji Częstochowskiej.
2. Księgi z parafii Kobiełe Wielkie.
3. Sumę 20 zł pamięta Wiesława precyzyjnie, ale czy były to zarobki miesięczne – nie jest w tej sprawie pewna.
4. Osoby o nazwisku Cange pojawiają się w dokumentach parafialnych z Jasienia jako świadkowie aktów urodzeń i zgonów dzieci Marcina i Anny.
5. Prawdopodobnie ze szpitala Anny Marii.

Fot. z archiwum rodzinnego

recenzje

Najnowsza książka Wiktora Marca

Socjolog, filozof i historyk o rewolucji 1905 roku

Przemysław Waingertner

str. 199

Post41. Relacje z Litzmannstadt Getto

Korespondencja z zatrzymanego czasu

Krzysztof Paweł Woźniak

str. 204

Najnowsza książka Wiktora Marca

*Socjolog, filozof i historyk
o rewolucji 1905 roku*

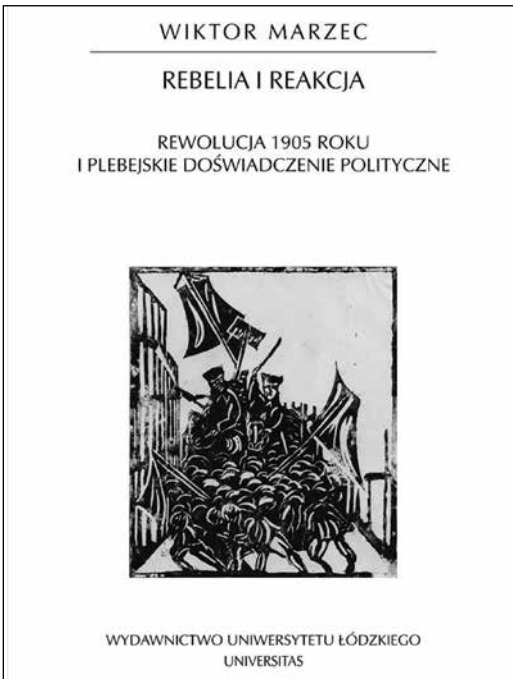
recenzje

Wydarzenia lat 1905–1907 na ziemiach dawnego Królestwa Polskiego, przemianowanych przez rosyjskiego zaborcę w 1874 roku na Kraj Nadwiślański – współwystępujące z pokrewnymi im na terenie całego państwa carów – były wielokrotnie przedmiotem wspomnień ich uczestników i świadków, naukowych analiz i refleksji, których autorami byli zarówno historycy, politolodzy, jak i socjologowie. Problematyką tą zresztą interesowali się publicyści i popularyzatorzy wiedzy, nie wyłączając polityków reprezentujących różne opcje ideowe – od przedstawicieli konserwatystów i narodowej prawicy, przez określających się mianem piłsudczyków, aż po socjaldemokratów i komunistów.

Może się wydawać paradoksalne, że wśród licznej grupy pamiętnikarzy próbujących utrwalić swój udział w historycznym dramacie, akademików dążących do jego naukowego ujęcia, dziennikarzy i pasjonatów-amatorów zainteresowanych przybliżeniem tej problematyki czytelnikowi oraz działaczy różnych obozów politycznych – traktujących fakty z 1905 roku jako potwierdzenie i legitymizację własnej postawy ideologicznej – nie istnieje fundamentalna choćby zgoda, co do charakteru wspomnianych wydarzeń, a co za tym idzie określenia, jakiego należałoby użyć dla ich zdefiniowania.

Dla jednych zatem były to niezorganizowane zaburzenia społeczne, które co prawda wstrząsnęły porządkiem politycznym i administracyjnym Kongresówki, nie wywołały jednak żadnego istotnego i trwałego przełomu – ani w ładzie prawnym, ani w mentalności ówczesnych Polaków. Dla innych to klasyczna spontaniczna ludowa rebelia; dla części jej recenzentów nosi ona wszystkie znamiona społecznej i politycznej rewolucji, która przegrała w starciu z państwem carskim i finansową potęgą burżuazji, lecz przyczyniła się do reform o charakterze politycznym, społecznym i oświatowym, przeprowadzonych w następnych latach przez rosyjską administrację. Dla pozostałych byłby to wyczekiwany załęczek niepodległościowej rewolty, którą określić można wręcz mianem kolejnego polskiego powstania.

Interesującą próbą zmierzenia się naukowca z tą skomplikowaną i niejednoznaczną, jak widać, tematyką jest najnowsza poświęcona jej książka pióra Wiktora Marca pt. *Rebelia i reakcja. Rewolucja 1905 roku i plebejskie doświadczenie polityczne*.



Autor tej publikacji jest socjologiem i filozofem o szerokich zainteresowaniach naukowych. Prowadzi badania z zakresu socjologii historycznej, teorii dyskursu, historii robotniczej, historii pojęć i filozofii politycznej i pomimo młodego wieku ma na swym koncie wiele osiągnięć. Był m.in. stypendystą Uniwersytetów Michigan w USA, Humboldtów w Berlinie, redaktorem działu nauk społecznych w czasopiśmie „Praktyka teoretyczna”. Jest autorem wielu prac opublikowanych w prestiżowych periodykach naukowych, m.in. w „Thesis Eleven”, „Journal of Historical Sociology”, „Eastern European Politics and Societies”. Problem rewolucji 1905 roku uczynił już uprzednio przedmiotem swych rozważań, przygotowując wraz z Kamilem Piskalą publikację pt. *Rewolucja 1905. Przewodnik* (Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2013).

Najnowsza książka Wiktora Marca – zawierająca obok tekstu podstawowego omówienie bazy źródłowej, bibliografię, wykaz skrótów, indeks nazwisk i anglojęzyczne streszczenie – została przez autora podzielona na pięć części. W pierwszej, wprowadzającej, przedstawia on zagadnienie plebejskiego doświadczenia politycznego w kontekście wydarzeń 1905 roku, charakter samej „rebelii”, ideę starcia tendencji demokratycznych i ich przeciwników jako jeden z aspektów rewolty, wreszcie obecność jej plebejskiego kontekstu w historiografii.

W części drugiej pt. *Rebelia* autor analizuje problem określony przezeń mianem proletariackiej sfery publicznej – omawiając zjawisko proletaryzacji ludności wiejskiej napływającej do ośrodków miejskich i kształtującej się z niej

warstwy robotniczej. Charakteryzuje także charakter działań, jakimi robotnicy mogli kontestować realia społeczne, gospodarcze i polityczne – od wypracowywania własnej podmiotowości, przez samoorganizowanie się, strajki i manifestacje, aż po wystąpienia buntownicze, charakteryzujące się stosowaniem siły.

Prezentując działalność wydawniczą partii i środowisk robotniczych zaangażowanych w poczynania rewolucyjne 1905 roku i analizując treści i zasięg oddziaływania ich broszur i prasy, wskazał na wpływ, jaki „drukowany socjalizm” wywarł na wzrost świadomości społecznej i politycznej robotników. Ostatnie rozdziały *Rebelii (Proletariacka biografia i dzielenie postrzegalnego)* omawiają na przykładzie losów wybranych postaci wybory, decyzje i procesy świadomościowe uczestników i świadków.

Trzecia część książki (*Rewolucja*) dotyczy zjawiska rewoltowania i radykalizacji postaw środowiska robotniczego w okresie poprzedzającym wybuch rewolucji 1905 roku i w jej trakcie, dynamiki wystąpień rewolucyjnych, ich jednoczący charakter – zarówno dla zwolenników i uczestników, jak też przeciwników. Towarzyszyła tym procesom krystalizacja politycznych tożsamości – zarówno partii socjalistycznych, jak i Narodowej Demokracji. Autor omawia proces tłumienia wydarzeń rewolucyjnych w wyniku działań podejmowanych przez administrację rosyjską i burżuazję, represje ze strony wojska i policji carskiej oraz przeciwdziałania ludowej rewolucie podjęte przez obóz narodowy i jego zwolenników.

Właśnie analizie idei, motywacji, postaw i poczynąń obozu narodowo-demokratycznego poświęcił Marzec kolejną część opracowania pod znamienym tytułem *Reakcja*. Dokonał w niej próby ukazania wartości i imperatywów politycznych, jakie kierowały Endecją, która w obliczu rewolucji dokonała – wedle własnej interpretacji – samookreślenia swego ruchu w kategoriach obozu ludowego, czyli wszechstanowego, ogólnonarodowego, a zarazem patriotycznego i realistycznego. Ta interpretacja odróżniała się od znaczenia, jakie „ludowi” – rozumianemu ekskluzywnie jako „lud pracujący” – nadawali rewolucjoniści.

Książkę wieńczy zakończenie zawierające refleksje autora na temat konsekwencji rewolty 1905 roku – psychologicznych, ideologicznych, ale także w zakresie mentalności, postaw i zachowań społeczeństwa Królestwa Kongresowego wobec rewolty.

Książka Wiktora Marca jest przedsięwzięciem ambitnym, za czym przemawia wiele argumentów. Jej niewątpliwymi atutami są m.in. narracja autora, który swój wykład prowadzi, łącząc bardzo umiejętnie opis faktów, wydarzeń i procesów historycznych z własnymi, niejednokrotnie kontrowersyjnymi, ale zawsze rzetelnie uargumentowanymi opiniami i interpretacjami oraz trafnie dobranymi, interesującymi cytatami. Narracja ta została czytelnie i logicznie podzielona na rozdziały omawiające poszczególne aspekty ideologiczne, polityczne, społeczne, socjologiczne i psychologiczne „rebelii” 1905 roku.

Podkreślić trzeba również obszerną bibliografię wykorzystaną przez autora, która stanowi dla wnikliwego czytelnika wskazówkę dla dalszych poszukiwań

rozszerzonych informacji. Autor zadbał również o zakotwiczenie prezentowanych faktów i własnych opinii w źródłach i ustaleniach innych badaczy okresu rewolucji 1905 roku, opatrząc publikację bogatym aparatem naukowym przypisów i odsyłaczy.

Wreszcie wspomnieć należy, że sam projekt monografii należy do niecodziennych. O ile zwykle badacze wydarzeń i procesów historycznych – historycy, politolodzy czy socjologowie – zajmują się na łamach naukowych publikacji „bezpiecznym” dla nich aspektem opisywanego fragmentu dziejów, zgodnym z ich naukową specjalizacją, o tyle Wiktor Marzec podjął wyzwanie i zarazem ryzyko napisania książki o charakterze interdyscyplinarnym, w której łączy obserwacje i analizy o charakterze historycznym, filozoficznym i socjologicznym. Dodajmy – łączy w sposób przekonujący, posiadając ku temu niezbędną wiedzę jako socjolog i filozof, a zarazem kompetentny (co nieraz wcześniej udowodnił) badacz przeszłości.

Równocześnie w stosunku do prezentowanych przez autora ocen i interpretacji sformułować można pewne uwagi krytyczne i polemiczne – choć zauważyć wypada, iż wywoływanie krytyki i inspirowanie do polemik jest cechą wartościowej literatury naukowej, zwłaszcza tej, która z założenia dotyka problematyki i warsztatów naukowych różnych dyscyplin i specjalizacji.

Można zatem mieć zastrzeżenia do samego tytułu książki, który autor sformułował w sposób nieostry i niejednoznaczny – jej narracja odnosi się bowiem do polskiego doświadczenia wydarzeń 1905 roku, tymczasem tytuł usprawiedliwia oczekiwanie czytelnika na podjęcie ich analizy w skali całego imperium Romanowów.

Zastrzeżenia budzić może również nazbyt jednolity, a zarazem niepełny portret obozu narodowego i ewolucji, jaką przechodziły poszczególne jego komponenty, który nakreślił Wiktor Marzec. „Endecja” stanowi dla niego synonim uosobionej „reakcji” przeciwstawiającej się konsekwentnie – w myśl wskazań Romana Dmowskiego, przywódcy i głównego ideowego przewodnika polskiego ruchu narodowego na przełomie XIX i XX wieku – rewolucji, jej inspiratorom, ideologom, uczestnikom i admirałom. Wiktor Marzec nie czyni tu na przykład większych rozróżnień pomiędzy Stronnictwem Narodowo-Demokratycznym i jego liderami, a Narodowym Związkiem Robotniczym, traktując ten drugi jako „pas transmisyjny” wykorzystywany przez endeków do propagowania ich haseł programowych w środowisku robotniczym i organizowania jego aktywności politycznej.

Tymczasem warto pamiętać, iż w 1905 roku obóz endecki stanowił prawdziwą mozaikę. Właśnie w tym okresie – na tle kontestowania „linii Dmowskiego” przez Narodowy Związek Robotniczy i Narodowy Związek – Narodowa Demokracja zaczęła ulegać daleko idącej dekompozycji, a następnie procesom rozpadu. Ich przyczyną zaś był – obok odmiennego stosunku secesjonistów spod znaku NZR i NZCh do Rosji i ich weta wobec prorosyjskiego kursu proponowanego przez Dmowskiego – właśnie niezgodny z oficjalną linią endecką stosunek do rewolucji i rewolucjonistów 1905 roku.

Znamienne także, że w narracji Wiktora Marca wielkim nieobecny jest jeden z najstarszych organizacyjnych komponentów obozu narodowego – Związek

Młodzieży Akademickiej „Zet” wraz ze swymi licznymi ekspozyturami. W konsekwencji NZR, który inspirowali właśnie zetowcy, traktowany jest w książce jedynie jako ekspozytura samej, wąsko pojętej Endecji. Jest to nie tylko niezrozumiałe pominięcie istotnej organizacji w obozie narodowym, ale również zabieg sprzyjający preferowanemu przez W. Marca jednolitemu traktowaniu obozu narodowego. Tymczasem to właśnie w przypadku „Zet” najlepiej widać rozterki, które miotają częścią środowisk narodowych wobec rewolucji 1905 roku i kursu Endecji na wypracowanie kompromisowego porozumienia z Rosją. A faktyczne dezawuowanie przez Endecję kwestii społecznej na rzecz idei ogólnonarodowej prowadziły do kolejnych secesji z obozu narodowego. Zresztą wyjście „Zetu” miało chyba spośród nich najbardziej spektakularny charakter, odcinając Endecję od młodzieżowego zaplecza i „narybku”.

Zapewne też zawodowy historyk, a zwłaszcza historyk regionalista, przyzwyczajony do uwypuklania roli Łodzi na mapie wydarzeń 1905 roku, mógłby sformułować ze swego specjalistycznego punktu widzenia przynajmniej dwojaki charakter zarzuty pod adresem książki Wiktora Marca. Pierwszy dotyczyłby zapewne braku umocowania narracji w konkretnych przykładach miast Królestwa Polskiego, a zarazem skupiskach zrewoltowanej masy robotniczej. Drugi – obecności miasta nad Łódką, głośnego wszak słynnym „czerwcowym powstaniem”, zaledwie w tle opisu wydarzeń, w sposób zapewne dalece niesatysfakcjonujący dla łódzian interesujących się historią swojego miasta. Warto tu jednak pamiętać o wspomnianym już wcześniej szczególnym charakterze tej książki, w której narracja czysto historyczna ustępuje niejednokrotnie miejsca obserwacji socjologa i refleksji filozofa.

Podsumowując, recenzowana książka to propozycja ciekawa dla czytelników, którzy zainteresowani są skonfrontowaniem spojrzenia historyka, filozofa i socjologa na doświadczenie rewolucji 1905 roku. Publikacja prezentuje niestandardową, łączącą instrumenty i warsztaty badawcze trzech dyscyplin wizję genezy, tła, przebiegu i konsekwencji politycznych oraz społecznych wydarzeń lat 1905–1907. Niekiedy budzi uznanie dla przenikliwości i rozmachu autora, niekiedy – dalsze pytania, wątpliwości czy uwagi polemiczne. Słowem, wypełnia znamiona dobrej książki naukowej, której cechą powinno być wszak przede wszystkim zachęta zarówno do własnej refleksji, jak i pogłębionej debaty.

Przemysław Waingertner

– prof. nadzw. dr hab., historyk, publicysta

Katedra Historii Polski Najnowszej Instytutu Historii UŁ

Wiktor Marzec, *Rebelia i reakcja. Rewolucja 1905 roku i plebejskie doświadczenie polityczne*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego oraz Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitatis”, Łódź 2016.

Fot. dzięki uprzejmości wydawnictwa

Post41. Relacje z Litzmannstadt Getto

Korespondencja z zatrzymanego czasu

W grupie ponad 20 tysięcy zachodnioeuropejskich Żydów deportowanych jesienią 1941 roku do Litzmannstadt Getto, około pięciu tys. stanowili wywiezieni z Wiednia. W tych samych transportach przyjechało ponad pięć tysięcy austriackich Sinti i Romów, deportowanych z Burgenlandu. Gehennę getta przeżyli tylko nieliczni, spośród Sinti i Romów – nikt. Uroczystym obchodom 72. rocznicy likwidacji łódzkiego getta towarzyszyło otwarcie wystawy w budynku Stacji Radegast – Oddziału Muzeum Tradycji Niepodległościowych w Łodzi, zatytułowanej *Post41. Relacje z Litzmannstadt Getto*. Ekspozycja czynna od sierpnia 2016 roku do końca stycznia 2017 roku połączyła się też z 75. rocznicą osadzenia w getcie deportowanych z Zachodu.

Niezauważona pozostała wydana kilka miesięcy wcześniej, a ściśle łącząca się z wystawą książka pod takim samym tytułem. Nadano jej rangę „Księgi Pamięci”, będącej częścią projektu *Post41. Żydzi wiedeńscy w Litzmannstadt Getto*, firmowanego przez Unię Europejską. W jego realizacji wzięły udział liczne instytucje austriackie z Jüdisches Museum Wien na czele, instytucjami partnerskimi natomiast były ze strony polskiej Archiwum Państwowe w Łodzi oraz Instytut Tolerancji. Koordynacja całości projektu, jak i opieka kuratorska nad wystawą i współredakcja wspomnianej książki spoczywała w rękach Angeliki Brechelmacher z uniwersytetu w Klagenfurcie, mającej w dorobku koordynowanie wielu międzynarodowych projektów badawczych poświęconych międzykulturowym narracjom historycznym.

Wydawanie „Ksiąg Pamięci” ma już długą tradycję w środowiskach żydowskich, które dokumentują dziedzictwo kulturowe swoich małych ojczyzn z czasów przed Zagładą. Z Talmudu wywodzi się przykazanie *Zachor!* – pamiętaj! Pamięć o danej osobie trwa tak długo, jak długo jej nazwisko nie ulegnie zapomnieniu. Dlatego autorzy bądź wydawcy „Ksiąg Pamięci” starają się nie pominąć nikogo, o kim przetrwał choćby najmniejszy okruczeństwo wspomnień czy strzępek dokumentu. W omawianej tu książce zdecydowano się na prosty zabieg formalny. U dołu wszystkich stron biegnie beżowy pasek, na którym w kilku wersach w kolejności alfabetycznej wymienione zostały wszystkie możliwe do odczytania nazwiska Żydów deportowanych z Wiednia.

Punktem wyjścia dla całego projektu *Post41* stało się około 3400 kart pocztowych przechowywanych w Archiwum Państwowym w Łodzi, a napisanych w getcie przez Żydów wiedeńskich. Tych kart nigdy nie doręczono adresatom z powodu blokady gettovej poczty. Mimo cenzury Zarządu getta ten ogromny i różnorodny zbiór daje kompleksowe świadectwo mówiące o warunkach życia w getcie, pozwala opisać złożoną strukturę stosunków społecznych i życiowo ważnych kontaktów międzyludzkich. Zachowane kartki jako korespondencja o charakterze bardzo osobistym dotyczą spraw osób bliskich dla nadawców i w życiu gettowym najważniejszych. To perspektywa zupełnie inna od relacji urzędowych dokumentów czy pisanych z pewnym już namysłem wspomnień i dzienników. Autentyzm treści kart pocztowych jest ich największą wartością, ale dopiero powiązane ze sobą stają się szczególnym świadectwem czasu.

Taką właśnie analizę treści kart pocztowych przeprowadziła A. Brechelmacher, zwracając m.in. uwagę na różne sposoby obejścia cenzury. Studium autorki można też uznać za wzorowy przykład pokazujący jak efektywnie wykorzystać nietypowe źródło masowe i jak odnaleźć w nim te treści, które nie zostały w nim zapisane wprost. Rozprawa wchodząca najgłębiej w treść tytułowej poczty-korespondencji została obudowana kilkoma innymi tekstami, które często w nowatorski sposób podejmują różne zagadnienia z dziejów Litzmannstadt Getto.

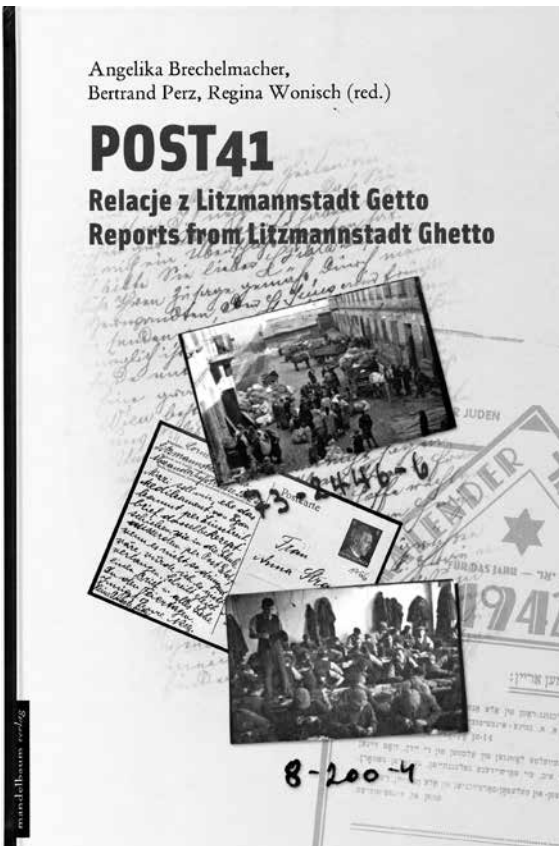
Bezpośrednio łączy się z nią frapujący rozdział *Szkice biograficzne* autorstwa Gerharda Baumgartnera, A. Brechelmacher i Margit Craß, zestawiający informacje z kart pocztowych, list meldunkowych, kart pracy, zrekonstruowano sieć więzi rodzinnych, powiązań sąsiedzkich ponad 20 rodzin. Efektem cierpliwej pracowitości autorów są życiorysy kilkudziesięciu osób, fragmentaryczne, ale w przejmujący sposób ukazujące ich reakcje na wydarzenia w nieludzkim świecie.

Rozdział poświęcony funkcjonowaniu poczty w getcie autorstwa Hannelore Steinert znakomicie ukazuje przesłanki towarzyszące utrzymywaniu tej drogi kontaktu mieszkańców „zamkniętej dzielnicy” ze światem zewnętrznym (pozyskiwanie zaopatrzenia, a zwłaszcza pieniędzy) i dokumentuje zabiegi żydowskiej i niemieckiej cenzury, aby „informacje o straszliwościach” nie wydostały się poza getto.

Wybitny badacz problematyki Holokaustu, Hanno Loewy, dał syntetyczny obraz pamiętników i kronik, które powstały w łódzkim getcie. Choć napisano już o nich wiele, to uwagi autora o tekstach wspomnieniowych pisanych po wojnie zwracają uwagę na ważny problem wpływu bieżących wydarzeń na ich charakter.

Bardzo interesującą lekturę stanowi tekst Reginy Wonisch o fotografiach getta. Wydawać by się mogło, że o nich samych i ich fotografiach wiemy już wszystko. Tymczasem autorka zwraca uwagę – zwłaszcza w twórczości Henryka Rossa – na taki charakter tych zdjęć, który dokumentował także efekty starań, by życie w getcie było „normalne”.

Dla czytelników poza Polską ważne są trzy kolejne teksty. Bertrand Perz przeprowadził charakterystykę całej grupy Żydów wiedeńskich, akcentując nie-



chętny stosunek do nich Mordechaja Chaima Rumkowskiego, Przełożonego Starszeństwa Żydów w getcie. Z kolei Florian Freund zaproponował nowe spojrzenie na obóz cygański w getcie łódzkim, wykorzystując w swoim esejie dokumentację austriacką dotyczącą deportowanych. Nie mogło też zabraknąć tekstu podstawowego, jakim jest charakterystyka materiałów archiwalnych do dziejów Żydów zachodnioeuropejskich, przechowywanych w łódzkim Archiwum Państwowym. Syntetyczną charakterystykę tych zasobów dał Piotr Zawilski.

Tom zamyka rozdział *Świadectwa czasu* poświęcony wspomnieniom Helli Fixel i Grete Stern, austriackich Żydówek, które miały szczęście przeżyć czas zamknięcia w getcie. W relacjach obu kobiet silnie podkreślona została pomoc udzielona ich rodzinom przez współwięzionych Żydów łódzkich. Obie zgodnie twierdzą, że bez tego wsparcia przeżycie byłoby niemożliwe.

Post41 jest książką dwujęzyczną. Podaje tekst polski i angielski w równoległych kolumnach. Uzupełnia ją bogaty materiał ilustracyjny, starannie dobrany, świetnie reprodukowany. Obejmuje on zarówno interesujące dokumenty,

jak i fotografie wykonane na terenie getta przez żydowskich i niemieckich fotografów. Wiele z nich reprodukowanych jest po raz pierwszy, wiele pozyskano dla potrzeb książki z Instytutu Yad Vashem w Jerozolimie. Do rangi symbolu urasta fotografia z marca 1945 roku, na której Henryk Ross wykopuje na terenie byłego getta skrzynkę ze swoimi zdjęciami.

Coraz rzadziej spotyka się książki kwalifikowane jako monografie naukowe, których wysoka wartość merytoryczna idzie w parze z wielką starannością redakcyjną i dbałością o efektowną szatę graficzną. *Post41* to książka niezwykle ważna zarówno dla badaczy dziejów łódzkiego getta, jak i uwarunkowań Holokaustu. Dokumentuje i inspiruje. Nie można chcieć więcej.

Krzysztof Paweł Woźniak
– dr hab. historyk, etnograf
Instytut Historii UŁ

Angelika Brechelmacher, Bertrand Perz, Regina Wonisch (red.), *Post41. Relacje z Litzmannstadt Getto / Reports from Litzmannstadt Ghetto. Księga pamięci / A memorial book*, Wien 2015; Mandelbaum Verlag.

Fot. dzięki uprzejmości wydawnictwa

osiedla, domy, ulice

Wojska Polskiego

Ulica wielu historii

Dariusz Kędzierski

str. 211

Wojska Polskiego

Ulica wielu historii

Ta ulica powstała w wyniku wydzielenia fragmentu traktu do Brzezin. Pierwotnie była to szosa wytyczona jeszcze w 1823 roku. Swój początek miała na Starym Mieście, przy placu Kościelnym, następnie prowadziła do Brzezin i dalej do Warszawy. W 1863 roku do rogatek miasta oficjalnie otrzymała nazwę ul. Brzezińskiej. W 1945 roku jej początkowy trzyipółkilometrowy odcinek przemianowano na ul. Wojska Polskiego. Ciekawe, co miał na myśli ten, kto nadał ulicy tę nazwę? Czy chodziło mu o polskie siły zbrojne z lat 1944 do 1952 roku, które wtedy nosiły oficjalną nazwę – Wojsko Polskie? Czy też generalnie chodziło o wojsko polskie, czyli formacje zbrojne państwa polskiego na przestrzeni wieków? Na początku była to np. drużyna książęca, a później wojsko Tadeusza Kościuszki, Legiony Polskie, Polskie Siły Zbrojne na Zachodzie, Armia Krajowa, Armia Ludowa, a obecnie Siły Zbrojne Rzeczypospolitej Polskiej. Nazwa Wojsko Polskie była używana od początku XIX wieku, a oficjalnie została wprowadzona w 1918 roku.

Ul. Wojska Polskiego zaczyna się przy placu Kościelnym, gdzie przed wiekami stał stary modrzewiowy kościółek pw. Matki Boskiej Wniebowzięcia. Powstał on w 1768 roku z inicjatywy biskupa włocławskiego, na miejscu jeszcze starszej, rozsypanych się drewnianej świątyni. Przy kościele znajdował się cmentarz, który z upływem czasu przestał być używany, przez co popadał w coraz większą ruinę. W późniejszym okresie na przykościelnych terenach zaczęły odbywać się jarmarki. Po każdym takim jarmarku niebrukowany teren był zryty kopytami i racicami zwierząt oraz zaśmiecony odpadkami.

Bałucki neogoty

W 1852 roku w Magistracie stanęła sprawa rozszerzenia rewiru żydowskiego. Na skutek ostrych protestów ludności katolickiej plac Kościelny nie został objęty rewirem, niemniej Żydzi i tak osiedlali się w pobliżu kościoła i otwierali tu swoje sklepy i warsztaty, a proboszcz łódzki, ks. Henryk Plater, skarżył się, że „stukot fabryk żydowskich w dni niedzielne i święta aż w kościele słyszeć się daje”. W 1888 roku modrzewiowy kościół rozebrano i przeniesiono w pobliże cmentarza grzebalnego przy ul. Ogrodowej, jednocześnie rozpoczęła się budowa nowej świątyni. Okazałą kościelną budowlę zaprojektował warszawski architekt Konstanty Wojciechowski. Powstała świątynia w stylu



tw. wiślano-bałtyckim. Budowę kościoła Najświętszej Marii Panny zakończono w 1897 roku. Budynek wyróżniają dwie strzeliste wieże w stylu neogotyckim. W bocznej kaplicy wisi cudowny obraz Matki Boskiej Łódzkiej ufundowany przez mieszkańców w 1655 roku jako wotum dziękczynne za ocalenie miasta w czasie szwedzkiego potopu.

W czasie niemieckiej okupacji, jeszcze we wrześniu 1939 roku, w murach kościoła powstał pierwszy w Łodzi obóz jeniecki, do którego trafili polscy żołnierze – uczestnicy bitwy nad Bzurą. Później znajdował się tu magazyn rzeczy zabowanych Żydom, w plebanii natomiast swoją siedzibę miał komisariat Policji Kryminalnej, Litzmannstadt Ghetto. O tym jak ważnym punktem miasta był plac Kościelny, niech świadczy fakt, że to tu została doprowadzona i w 1898 roku uruchomiona – przez Spółkę Akcyjną „Towarzystwo Łódzkich Dróg Żelaznych Miejskich” – linia tramwajowa. Tramwajem z placu Kościelnego można było pojechać do Nowego Rynku i dalej Piotrkowską do Paradyża na Piotrkowską 175. W późniejszych latach linię przedłużono do Górnego Rynku, a podróż trwała 30 minut. W tamtym okresie łódzkie tramwaje nie posiadały numerów, lecz kolorowe tablice – każda linia tramwajowa miała własny kolor – a to z uwagi na dużą liczbę żyjących w mieście analfabetów.

Miejsce gettowe

W czasie drugiej wojny światowej obecna Wojska Polskiego na znacznej swojej długości znajdowała się w granicach łódzkiego getta. I tak na rogu Brzezińskiej i Łagiewnickiej stoi dom, w którym mieściła się kuchnia dla lekarzy, ale nie tylko. Był to również tzw. rynek Jojne Pilcera. Było to największe targowisko getta. W tym miejscu również znajdował

się skład chemiczny, natomiast Przewodniczący Starszeństwa Żydów, Chaim Mordechaj Rumkowski, stworzył na placu Pilcera centralną składnicę warzyw.

Pod numerem 10 mieściła się drukarnia Przełożonego Starszeństwa Żydów. Drukowano tam afisze, plakaty, ogłoszenia. Powielano zarządzenia niemieckie i wewnętrzne komunikaty wydawane przez Rumkowskiego. Drukowano tu również kalendarze, kartki żywnościowe i talony na papierosy. Z kolei papierosy produkowano pod numerem 24, głównie z tytoniu jugosłowiańskiego, dodawano również do niego francuskie gauloises oraz zioła zbierane i suszone na miejscu. W 1941 roku Rumkowski postanowił zmonopolizować biznes tytoniowy w getcie, a Wydział Tytoniowy przeniósł do narożnej kamienicy przy ul. Młynarskiej.

Pod numerem 40 znajdowała się Centrala Mięsna oraz wytwórnia kiełbas, z kolei czapki cywilne i wojskowe produkowano pod numerem 47. Natomiast na Brzezińskiej 82–84 działał resort szewski – tu wytwarzano buty wojskowe.

Pod numerem 88 znajdowało się wejście do najtragiczniejszego miejsca na terenie getta, był to tzw. obóz cygański. Jeszcze w 1929 roku na terenie Niemiec powstały pierwsze wydzielone administracyjnie osiedla cygańskie, z czasem przekształcone w zamknięte obozy. Osobę pochodzenia romskiego można było zgodnie z prawem przewencyjnie aresztować jako tzw. przestępcę nawykowego. Od 1933 roku Romowie mogli być również poddawani przymusowej sterylizacji.

W momencie wybuchu wojny i utworzenia getta dla Żydów władze niemieckie postanowiły wydzielić obszar około dwóch hektarów, na którym utworzono obóz cygański. Ponieważ Przewodniczący Starszeństwa Żydów w getcie Chaim Rumkow-

osiedla, domy, ulice



ski nie chciał mieć Cyganów pod swoją opieką, obóz podlegał bezpośrednio pod zarząd Litzmannstadt Ghetto. Na terenie obozu znajdowało się zaledwie kilkanaście budynków i w tych kilkunastu budynkach Niemcy stłoczyli ponad pięć tysięcy ludzi. Pierwszy transport przyjechał 5 listopada 1941 roku. Wszystkich przybyłych najpierw ograbiano z kosztowności, a potem stłaczano do granic możliwości w ciasnych pomieszczeniach mieszkalnych. Obóz cygański ogrodzony był podwójnymi zasiekami z drutu kolczastego, rozpoczęto również budowę dwumetrowej fosy, ale roboty wstrzymano, gdy w pobliskich domach zaczęły pękać mury. Od strony aryjskiej teren pilnowany był przez policję, od strony getta przez policję żydowską, a wewnątrz przez utworzoną doraźnie policję cygańską. Warunki życia w obozie były tragiczne. Panowała niemiłosierna ciasnota, nie było ani prycz, ani tym bardziej łózek, za postanie służyła rozrzucona słoma przykryta szmatami. Brakowało kuchni, latryn i łaźni. Na jednym z podwórek znajdowała się kuźnia, tam też miały miejsce regularne egzekucje, a zmarłych grzebano na cmentarzu żydowskim.

Tragiczne warunki życia w tym obozie jeszcze w listopadzie wywołały epidemię tyfusu plamistego. W obozie dyżurowało dwóch żydowskich lekarzy z getta, dyżurowali 10 dni, potem następowało losowanie, które wyłaniało dwóch następnych na kolejne 10 dni. Oczywiście nie byli oni w stanie opanować epidemii. Ofiarą choroby stał się również Eugen Jansen, komendant, który najprawdopodobniej zaraził się od swojego psa, z którym chodził na inspekcję obozu. Jansen zmarł 23 grudnia i wtedy też podjęto decyzję, iż obóz zostanie zlikwidowany.

Epidemia pochłonęła ponad tysiąc ofiar, masową eksterminację rozpoczęto natomiast 5 stycznia 1942 roku. Do połowy stycznia w obozie nie został nikt. Około 4300 Cyganów wywieziono do obozu zagłady w Chełmie nad Nerem. Ludzi najczęściej zabijano spalinami, specjalnie do tego procederu przystosowanymi ciężarówkami. Po wymordowaniu Cyganów Niemcy teren obozu zdezynfekowali, planując otwarcie w tym miejscu wytwórni obuwia ze słomy.

Park Ocalałych

Aby uczcić ofiary niemieckiej okupacji, zrealizowany został pomysł stworzenia Parku Ocalałych wraz z Centrum Dialogu im. Marka Edelmana. Park Ocalałych to najmłodszy park łódzki. Stanowi on rodzaj zielonego pomnika upamiętniającego ofiary niemieckiego terroru, głównie żydowskie, ale także tych Polaków, którzy z narażeniem życia starali się nieść pomoc prześladowanym Żydom. Park ma powierzchnię 8,5 hektara i powstał w 2004 roku, w 60. rocznicę likwidacji łódzkiego getta. Inicjatorką powstania parku była Halina Elcewska, która przeżyła pobyt w getcie. Autorkami projektu parku są Grażyna Ojrzyńska i Monika Michnowska. Pierwsze drzewka pamięci w parku zasadziło 387 ocalałych z Holokaustu – byli to ci, którym udało się przyjechać na uroczystości rocznicowe związane z likwidacją Litzmannstadt Ghetto. Obecnie tych drzewek-symboli jest w parku 614. Główną osią kompozycyjną parku jest aleja im. Arnolda Mostowicza (pisarza, dziennikarza, lekarza), łącząca Pomnik Polaków Ratujących Żydów podczas

II wojny światowej z Kopcem Pamięci. Pomnik zaprojektowany przez Czesława Bieleckiego stanowią cztery wierzchołki gwiazdy Dawida z łączącymi je ścianami, w które wmurowano tabliczki z nazwiskami siedmiu tysięcy Polaków uhonorowanych medalami Sprawiedliwy wśród Narodów Świata, przyznawanymi przez Instytut Pamięci Yad Vashem w Jerozolimie. Piąty z wierzchołków gwiazdy stanowi zwężający się ku górze trójkątny cokół, na szczycie którego umieszczony został polski symbol, orzeł wznoszący się do lotu.

Z kolei ponad ośmiometrowy Kopiec Pamięci pełni jednocześnie rolę punktu widokowego. Na jego szczycie znajduje się „ławeczka Karskiego”, człowieka, który z narażeniem własnego życia informował podczas wojny świat o dokonującej się zagładzie Żydów.

W parkowym otoczeniu znajduje się również budynek Centrum Dialogu im. Marka Edelmana. To instytucja, która została powołana w 2010 roku. Jej zadaniem jest popularyzacja wielokulturowego dziedzictwa miasta ze szczególnym uwzględnieniem kultury żydowskiej. Dzieje się to poprzez wystawy, przedstawienia, prelekcje, spotkania, koncerty, wykłady, działalność wydawniczą. Budynek Centrum Dialogu został oddany do użytku na początku 2014 roku. Budowa trwała pięć lat, kosztowała ponad 14 mln zł, a sfinansowana została częściowo ze środków unijnych, przez miasto oraz prywatnego sponsora, Mordechaja Zissera. Na dwóch kondygnacjach, na powierzchni 1500 m², znajdują się m.in. pomieszczenia biurowe, dwie sale seminaryjne, sala kinowo-koncertowa na 200 miejsc, obszerny hol służący jednocześnie jako sala wystawiennicza, a także sala konferencyjna oraz magazyn i biblioteka.

osiedla, domy, ulice



Kusy Kąt

Nieco dalej w kierunku wschodnim znajduje się teren przez lata znany jako Kusy Kąt. Kusy Kąt była to zarówno nazwa osady, jak i ulicy. Osada znajdowała się w obszarze ulic: Wojska Polskiego, Strykowska, Źródłowa. Pierwsza wzmianka o tym miejscu pochodzi ze *Statystyki domów i ludności...* sporządzonej przez dozór kościelny w 1838 roku. Aby zapobiec spekulacjom gruntami w 1840 roku, rząd powiększył obszar Łodzi o 534 hektary, w tym było też 15 hektarów osady Kusy Kąt. Nowe grunty władze przeznaczały na wymianę. Oddawano je mieszkańcom w zamian za tereny leżące w granicach miasta, które to tereny następnie przekazywano pod zabudowę napływającym do Łodzi tkaczom i prządkom. Część gruntów na Kusym Kącie otrzymał Antoni Zakrzewski w zamian za tereny położone między ulicami Północną i Wolborską. Część otrzymanych terenów Zakrzewski sprzedał dwóm Niemcom, Dresslerowi i Frentzlowi, ci z kolei planowali podzielić nabyte ziemie na działki i sprzedawać je z zyskiem. Z wolna postępowała zabudowa Kusego Kąta i nowej ulicy o tej samej nazwie. Ponieważ jednak mieszkańcy chcieli zmiany nazwy nowo powstającej ulicy, jej południową część w 1910 roku nazwano ul. Sporną. Sporna, bo od sporów majątkowych, które toczyli między sobą sukcesorzy niemieckich wspólników.

Mieszkańcami Kusego Kąta byli zarówno robotnicy, jak i rolnicy. Trzymano tu kury, świnie, króliki. Stawiano obory, chlewnie, a nawet stodoły. Ostatnie obory zniknęły z krajobrazu Kusego Kąta dopiero po drugiej wojnie światowej. Droga łączącą Kusy Kąt z miastem była ul. Źródłowa, ale zanim nadano jej tę nazwę, mówiono na nią Czarna Droga, a to dlatego, że w celu jej utwardzenia była zasypywana żużlem i popiołem z kotłowni pobliskich zakładów. Tą ulicą szli robotnicy do fabryk i tędy wracali. Miejsce to okryte było złą sławą i nawet policja rzadko tu zaglądała. Wykorzystywali to partyjni agitatorzy, którzy nie nękani mogli tu swobodnie kolportować wśród robotników broszury i ulotki wzywające do strajków lub manifestacji.

Kusy Kąt zamieszkiwali głównie Niemcy. Polskich rodzin było tu niewiele. Osadników niemieckich popierał rząd, mieli łatwiejszy dostęp do kredytów w niemieckich bankach, byli wspierani przez liczne niemieckie organizacje. Mieli ułatwiony dostęp do szkół, a więc do lepszego wykształcenia i później lepiej płatnej pracy. Rodziny polskie i niemieckie żyły tu jednak zgodnie, nie było większych konfliktów. Ale obecnie prawie nic nie zostało z dawnego klimatu tej peryferyjnej enklawy, jaką był Kusy Kąt. Nawet ul. Sporna, która na odcinku od Wojska Polskiego do alei Palki nosi obecnie nazwę Pankiewicza, wydłużyła się i sięga już od Źródłowej do granic żydowskiego cmentarza.

Nekropolia żydowskiej obecności

Nowy cmentarz żydowski leży w niewielkim oddaleniu od ul. Wojska Polskiego i stanowi bardzo ważny element tożsamości naszego miasta. Pierwszy, tzw. Stary Cmentarz Żydowski, powstał w 1811 roku przy ul. Wesolej – dziś na jej miejscu stoją bloki mieszkalne

oraz przebiega ul. Zachodnia. Wtedy, gdy cmentarz ten zakładano, Łódź liczyła około 500 mieszkańców, z czego około 100 stanowili Żydzi. Ten pierwszy cmentarz służył mieszkańcom ponad 80 lat. W czasie ostatniej wojny Niemcy zdewastowali cmentarz, a płyt nagrobnych użyli do utwardzania ulic. Oficjalnie jednak cmentarz ten został dla pochówków zamknięty w 1892 roku. Wcześniej, wobec znacznego przyrostu w Łodzi liczby wyznawców judaizmu, Dozór Bożniczy, który sprawował nadzór nad nekropolią, wystąpił o jej powiększenie, ale zgody nie dostał. Wystąpił więc o zgodę na założenie nowego cmentarza w innym miejscu, ale i na to nie było zgody. Tę patową sytuację przerwała dopiero epidemia cholery. W 1891 roku przemysłowiec Izrael Poznański przekazał na potrzeby nowego cmentarza położoną na terenie Nowych Bałut działkę o powierzchni około 10,5 ha. Władze, przestraszone epidemią, czym prędzej wydały zgodę na utworzenie nowej nekropolii, a pierwszymi pochowanymi były właśnie ofiary cholery. Do 1893 roku odnotowano tu już około 1800 pochówków. W kolejnych latach cmentarz był powiększany poprzez zakup kolejnych terenów, a jego infrastruktura wzbogacana. Teren ogrodzono drewnianym parkanem, wybudowano mieszkania dla stałych pracowników cmentarza, postawiono stajnię, ale przede wszystkim zbudowano Dom Przedpogrzebowy o kubaturze ponad 5,5 tysiąca m³. Autorem projektu był architekt Adolf Zeligson. W latach 1896–1898 z inicjatywy Miny Konsztat, wdowy po kupcu Hermanie Konsztacie, powstał największy tego typu obiekt w Polsce i jeden z największych na świecie. W 1912 roku cmentarz miał ponad 42 ha powierzchni i został podzielony na dwie części – na część właściwą cmentarza o powierzchni 40,5 ha oraz dwuhektarowy obszar przedcmentarny, gdzie znajdowały się zabudowania. Obie części zostały podzielone murem wewnętrznym i połączone główną bramą. Zgodnie z religijną symboliką judaizmu zmarły po zabiegach oczyszczających w Domu Pogrzebowym, przechodząc przez bramę, przenosi się do świata zmarłych. Od bramy głównej wytyczono szeroką aleję, a po obu jej stronach założono 125 kwater. Kwatery te były przeznaczone dla zmarłych o wysokiej randze społecznej. Zgodnie z tradycją judaistyczną w miejscach pochówku urządzano oddzielne kwatery dla mężczyzn, oddzielne dla kobiet i oddzielne dla dzieci. Ale już od początku istnienia cmentarza bogaci Żydzi zrobili wyłom w tej tradycji i zaczęli zakładać grobowce rodzinne. Oczywiście najbardziej okazałym miejscem pochówku jest mauzoleum najbardziej znanego żydowskiego przemysłowca, Izraela Poznańskiego. Mauzoleum wzniesiono w latach 1903–1905 na planie koła o średnicy 9,5 m, według projektu Adolfa Zeligsona. Budowlę wieńczy potężna kopuła wsparta na filarach i kolumnach utrzymanych w porządku doryckim. Kopuła wypełniona jest mozaiką składającą się z około dwóch milionów barwionych szklanych tesser. Jedna tessera ma powierzchnię od kilku do kilkudziesięciu milimetrów kwadratowych, a cała mozaika wykonana została przez włoską pracownię Antonia Salviatięgo. Mauzoleum Poznańskiego jest największą tego typu, żydowską budowlą na świecie.

W czasie pierwszej wojny światowej cmentarz mocno ucierpiał, tu toczyły się walki, był też miejscem wypasu dla kilkuset wojskowych koni, ale największą



stratą było rozebranie drewnianego ogrodzenia. W czasie wojny w Łodzi panował głód i ogromny niedostatek; żeby jakoś przeżyć, w parkach sadzono ziemniaki, a w srogie zimy w piecach palono czym tylko się dało. W ten sposób drewniane ogrodzenie cmentarza posłużyło za opał marznącym mieszkańcom. Po wojnie, dopiero w 1922 roku, udało się zgromadzić odpowiednie środki i postawiono mur z cegieł.

Do momentu wybuchu drugiej wojny światowej na terenie cmentarza powstało 180 tys. grobów. W czasie okupacji w latach 1940–1943 pochowano tu prawie 41 tysięcy ofiar nazizmu, zmarłych przeważnie z głodu. Po wojnie cmentarz nadal był dewastowany i rujnowany. Przełom nastąpił w 1975 roku, kiedy nekropolię uznano za obiekt zabytkowy, a w 1980 roku Wojewódzki Konserwator Zabytków przekazał pierwsze pieniądze na jej renowację.

Wiele lat przed drugą wojną światową obok murów cmentarza wyrosło specyficzne „osiedle”. W tamtym okresie w Łodzi panowała dramatyczna sytuacja mieszkaniowa. W kasie miasta brakowało środków na rozwinięcie taniego budownictwa komunalnego. Próbowano wznosić drewniane domki barakowe, głównie dla eksmitowanych bezrobotnych, ale to nie rozwiązywało problemu. Skutkiem tego było powstanie „osiedla” przy cmentarnym murze. Bezdomni nędzarze wygrzebali tu kilkanaście ziemianek, w których zamieszkało wiele rodzin. Były to ziemne konstrukcje wzmocnione starymi deskami, przykryte darnią, chwastami lub zwykłymi śmieciami. Życie tych ludzi opisał w 1932 roku „Kurier Łódzki”, artykuł opatrując sensacyjnym nagłówkiem: „Człowiek jaskiniowy pod Łodzią. Osiedle ludzkie przy cmentarzu żydowskim”. Te prasowe opisy w niczym nie zmieniły doli mieszkańców ziemianek,

gdyż osiedle leżało poza granicami ówczesnej Łodzi i władze nie bardzo przejmowały się losem tych nieszczęśników. Jedynym skutkiem prasowych artykułów były swoiste „pielgrzymki” łodzian pragnących zobaczyć życie „ludzi jaskiniowych”.

Akademia Sztuk Pięknych

Wróćmy jeszcze na chwilę do Kusego Kąta, a właściwie do terenu po Kusym Kącie, tu bowiem znajduje Akademia Sztuk Pięknych. Uczelnię kształcąca plastyków powołano do życia wiosną 1945 roku jako Państwową Wyższą Szkołę Sztuk Plastycznych. Inicjatorami powstania uczelni byli m.in Władysław Strzemiński, Stefan Wegner, Felicjan Szczyński, Roman Modzelewski, Ludwik Tyrowicz i Leon Ormezowski.

Na początek utworzono trzy wydziały: Wydział Włókienniczy, Wydział Ceramiki i Wydział Grafiki. Wydaje się, że powołanie właśnie takich wydziałów miało wymiar praktyczny, chodziło o kształcenie kadry, która będzie potem pracowała w przemyśle. Strzemiński chciał pójść nieco dalej i tchnąć w uczelnię ducha awangardy – próbując łączyć go z narzuconą odgórnie doktryną socrealizmu i stworzyć program racjonalistyczny. Niestety, nowa władza, przeciwna artystycznej awangardzie, nie doceniła jego starań i w 1950 roku ten wybitny twórca został zwolniony z uczelni pod zarzutem nierespektowania norm doktryny realizmu socjalistycznego.

Do 1976 roku uczelnia mieściła się w kamienicy przy ul. Narutowicza 77. W 1976 roku przeniosła się do swojej obecnej siedziby, czyli do kompleksu zaprojektowanego przez Bolesława Kardaszewskiego specjalnie na potrzeby tej artystycznej szkoły wyższej. W 1996 roku szkoła otrzymała status Akademii, a wcześniej, w 1988 roku, nadano jej imię Władysława Strzemińskiego. Nie wszystkim wybór takiego patrona przypadł do gustu, na pewno takim wyborem nie byłby zachwycony Wacław Dobrowolski.

Wacław Dobrowolski był absolwentem Szkoły Sztuk Pięknych w Kijowie i Cesarskiej Akademii Sztuk Pięknych w Sankt Petersburgu. W 1927 roku artysta odbył podróż do Włoch i Francji, potem nie wrócił już do Rosji, lecz osiadł w Łodzi, gdzie w 1928 roku miał pierwszą swoją wystawę w Miejskiej Galerii Sztuki, a kolejną zorganizował rok później. Również rok później, czyli w 1929 roku, przy ul. Wólczańskiej 35 otworzył prywatną szkołę Rysunku i Malarstwa Rzeźby i Przemysłu. Trzy lata później, w 1932 roku, placówka z siedzibą przy ul. Piotrkowskiej przemianowana została na Szkołę Sztuk Pięknych i Przemysłu Artystycznego im. Cypriana Kamila Norwida. Dobrowolski, zwolennik sztuki akademickiej i tradycji romantycznych i narodowych, którego szkołę niektórzy uważają za protoplastkę dzisiejszej Akademii, paradoksalnie zawzięcie zwalczał... obecnego patrona tej uczelni, Strzemińskiego. Dobrowolski nie cierpiał awangardy, nie znosił Strzemińskiego i jego unizmu. Wyraz temu dał w 1932 roku, gdy w maju przyznano Strzemińskiemu Nagrodę Artystyczną Miasta Łodzi, do której wielokrotnie sam bezskutecznie aspirował. Dobrowolski wraz z grupą swoich uczniów wkroczył na salę posiedzeń Rady Miejskiej, tam z plakatami w ręku i głośnymi

okrzykami – „Precz z bolszewizmem w sztuce” i „Hańba wywrotowcom” – zakłócił ceremonię wręczenia nagrody.

Podobnie na osobę Strzeмиńskiego reaguje współcześnie kontrowersyjny artysta performer, Paweł Hajncel – Strzeмиńskiego nazywa chamelem i terrorystą, który nie dość, że pastwił się nad żoną, Katarzyną Kobro, to na dodatek uniemożliwił jej pracę na uczelni. Hajncel uważa, że uczelnia powinna nosić imię rosyjskiej artystki Katarzyny Kobro, gdyż to jej sztuka jest o wiele ważniejsza od sztuki Strzeмиńskiego. Trzeba jednak pamiętać, że to Strzeмиński w 1927 roku stworzył nowatorską teorię unizmu, czyli teorię jedności dzieła pozbawionego kontrastów, dynamiki, iluzji przestrzeni, palety barw. Natomiast rzeźby Katarzyny Kobro były przykładem przeniesienia lub rozszerzenia teorii unizmu z malarstwa na kompozycje przestrzenne.

Obecnie Akademia, która w ubiegłym roku obchodziła 70-lecie swojego istnienia, kształci studentów na pięciu wydziałach. Są to: Wydział Grafiki i Malarstwa, Wydział Tkaniny i Ubioru, Wydział Wzornictwa i Architektury Wnętrz, Wydział Rzeźby i Działań Interaktywnych oraz Wydział Sztuk Wizualnych. Uczelnia jest też ważnym miejscem edukacji artystycznej i projektowej w akademickiej Łodzi.

Cmentarny polipytyk na Dołach

Niemal na samym końcu ul. Wojska Polskiego znajduje się jeszcze jedna z najważniejszych nekropolii Łodzi, cmentarz Doły. Cmentarz powstał w 1896 roku we wschodniej części dzielnicy Bałuty, we wsi Doły, w miejscu po dawnych wyrobiskach. Plan cmentarza wykonał inżynier Ignacy Stebelski, a jego podział wynikał z faktu, że miało



to być miejsce pochówku dla ludzi różnych wyznań. Tak więc mamy tu cmentarze: rzymskokatolicki, komunalny, prawosławny, wojskowy, Kościoła baptystów, Kościoła zielonoświątkowego, Kościoła mariawitów.

Chyba najbardziej efektowna budowla znajduje się na cmentarzu prawosławnym – to piękna kaplica z czerwonej cegły pw. Zaśnięcia Najświętszej Marii Panny. Kaplica powstała w 1914 roku i jest dziełem architekta miejskiego Franciszka Chełmińskiego.

W części prawosławnej, tuż pod murem ogrodzenia, znajduje się grób Katarzyny Kobro. Ta wielka artystka pochodziła z rodziny łotewsko-rosyjskiej, urodziła się i później studiowała w Moskwie. Była nie tylko rzeźbiarką, ale też wspólnie z mężem, Władysławem Strzemińskim, Henrykiem Stażewskim i innymi artystami z grupy „a.r.” (artyści rewolucyjni) brała udział w gromadzeniu dzieł sztuki nowoczesnej, które obecnie stanowią najcenniejszą część kolekcji Muzeum Sztuki w Łodzi.

Z cmentarzem prawosławnym sąsiaduje cmentarz komunalny, w jego najstarszej części dominują groby działaczy ruchu robotniczego, wśród nich znajduje się grób Władysławy Bytomskiej, młodej działaczki KPP, bestialsko zamordowanej w 1938 roku. Nieznani sprawcy polali ją benzyną i podpalili. Mord przypisywano agentom policji. Podając pierwszą wersję śmierci tej młodej kobiety, policja ośmieszyła się, sugerując, że Bytomska w ten sposób popełniła samobójstwo. Kuriozalny raport policji głosił, że „denatka oblała się spirytusem, zakneblowała sobie usta, podpaliła się i skrzepowała sobie rękę”.

Na cmentarzu komunalnym znajduje się również mogiła Mariana Minicha, od 1934 roku pierwszego dyrektora Muzeum Sztuki, to on jako pierwszy popierał artystów awangardy, docenił wartość kolekcji grupy „a.r.”, rozpoczął też uzupełnianie zbiorów.

W tej części cmentarza znajduje się również pomnik Nieznanego Więźnia Hitlerowskich Obozów Koncentracyjnych. Pomnik powstał w 1989 roku z inicjatywy łódzkiego oddziału Towarzystwa Opieki Nad Oświęcimiem. Pod tą symboliczną mogiłą łodzianie oddają hołd pomordowanym w niemieckich obozach zagłady.

Jest wreszcie na cmentarzu komunalnym Aleja Zasłużonych. Nie sposób wymienić wszystkich pochowanych tu zasłużonych dla naszego miasta. To np. reżyserzy Kazimierz Dejmek i Jerzy Has, to aktorzy Bogusław Sochnacki i Ludwik Benoit, trenerzy Leszek Jezierski i Andrzej Niemczyk, także zmarły tragicznie prezydent Łodzi Grzegorz Palka czy znany ekonomista, członek Rady Polityki Pieniężnej, Cezary Józefiak.

Dalej mamy cmentarz wojskowy, tu chowane są osoby uprawnione do pochówku decyzją dowódcy garnizonu Łódź. Na znajdującej się w tej części cmentarza kapliczce znajduje się napis „Bóg, Honor, Ojczyzna”. Jest też tablica dedykowana pamięci polskich lotników walczących nad ziemią łódzką w 1939 roku.

Z kolei cmentarz katolicki znajduje się po obu stronach ul. Smutnej, najstarsze groby pochodzą z początku ubiegłego wieku. Tu m.in. pochowani są: slyn-



ny jezuita ojciec Stefan Miecznikowski, Dobrosław Mater – aktor teatralny i filmowy, Roman Man – wybitny scenograf filmowy, Marek Budziarek – historyk i miłośnik Łodzi, autor wielu książek, Paweł Romanowski – współtwórca Wileńskiej Koncentracji Demokratycznej, konspiracyjnej organizacji niepodległościowej. Na domu pogrzebowym jest tablica dedykowana pamięci Polaków, którzy stracili życie na obczyźnie po wywiezieniu na przymusowe roboty do Niemiec. Jest też informacja, iż w czasie okupacji harcerze Zawiszy Czarnego i Szarych Szeregów drukowali tu konspiracyjną gazetkę „Na zachodnim szańcu”.

Ul. Wojska Polskiego i jej okolice to ten fragment Łodzi, gdzie zachowały się najlepiej ślady jej wielokulturowości. Tu się można z nimi zetknąć, tu wciąż można je na własną rękę odkrywać.

Dariusz Kędziarski
– publicysta, filmowiec

Bibliografia:

1. Bonisławski R., Podolska J., *Spacerownik łódzki*, Biblioteka Gazety Wyborczej, Łódź 2008.
2. Budziarek M., *Świątynie Łodzi*, Wydawnictwo Piątek Trzynastego, Łódź 2005.
3. Jarzyński E.A., *Tajemnice starych kamienic*, Wydawnictwo Łódzkie, Łódź 1972.
4. Pawlak W., *Na łódzkim bruku*, Wydawnictwo łódzkie, Łódź 1986.

5. Pawlak W., *W rytmie fabrycznych syren*, Wydawnictwo Łódzkie, Łódź 1984.
6. Wojalski M.Z., *Działo się w Łodzi*, Widzewska Oficyna Wydawnicza ZORA, Łódź 1996.
7. „Kronika Miasta Łodzi”, 2007 nr 2.
8. *Łódź, dzieje miasta*, red. Baranowski B. i Fijałek J., PWN 1980.
9. https://pl.wikipedia.org/wiki/Wojsko_Polskie
10. http://www.lodzgetto.pl/ulica_brzezinska.html, 16
11. <http://baedekerlodz.blogspot.com/2015/02/dawny-rynek-jojne-pilcera.html>
12. <http://e-kalejdoskop.pl/hanba-wywrotowcom.aspx>
13. http://lodz.wyborcza.pl/lodz/1,35153,18259281,Hajncel__Strzeminski_byl_chamem_i_terrorysta.html
14. http://lodz.wyborcza.pl/lodz/1,35153,17245178,Litzmannstadt_Ghetto__Rocznica_likwidacji_obozu_cyganskiego.html
15. <http://bi.gazeta.pl/im/4/7444/m7444624.pdf>
16. <http://www.centrumdialogu.com/park-ocalalych>
17. <http://www.dzienniklodzki.pl/arttykul/1084614,centrum-dialogu-w-lodzi-juz-dziala-w-nowej-siedzibie-zdjecia,id,t.html>

Fot. S. Brajter (Urząd Miasta Łodzi)

listy, polemiki, kontrowersje

Fabryczna. Pierwsze wrażenia

Tomasz Soldenhoff

str. 227

Fabryczna. Pierwsze wrażenia

Łódź, dnia 12.12.2016

Szanowna Redakcjo,

byłem w niedzielę po południu, w pluchę, 11 grudnia 2016 roku, już po uroczystym otwarciu, na nowym dworcu PKP i PKS Łódź Fabryczna. Kolos, ogrom, imponujący, tylko po co tak wielki i tak wysoko dach? Setki, tysiące ludzi będą tu razem? Nawet jak zrobią tunel dalej i będzie dworzec „przelotowy”...? Za to zimno, chłodno, bo takiej wielkiej i wysokiej hali nie da się chyba ogrzać. A tymczasem na holu są rozmaite ciekawe stoiska i boksy, np. otwarte stoisko sieci Świata Książki, wydawnictwa i księgarń, gdzie pracownikom zimno.

Wskutek tej wielkości i odległości już teraz nie będę mógł, jak na dawnym dworcu Łódź Fabryczna, kupić szybko bilet i popędzić na pociąg, który jeszcze stoi, a zaraz ruszy: z niedużej hali kasowej w dawnym zabytkowym dworcu na 1 peron to było kilka sekund biegu, na 2 peron kilka i kilka, a na 3 i ostatni peron jeszcze parę sekund i dało się zdążyć wsiąść przed odjazdem. Teraz nie! Wielkość i majestat, ogrom, ale z kasy w holu na parterze można już nie zdążyć do pociągu na peronie, bo nie ma schodów, którymi można by szybko zbiec na peron w tunelu, tylko są długie schody ruchome, a po takich szybko biec to ryzyko, a jeszcze może być tłok, co utrudni galop z bagażem. Czyli jedno dawne udogodnienie – możliwość dobiegnięcia na prawie ruszający pociąg – odpadła.

W ogromnym holu nowego dworca jest stosunkowo mało atrakcji: stoisk, sklepów, reklam. Może na razie.

Dobry, widoczny z daleka rozkład jazdy wyświetlany jest nad kasami nowego dworca. Dobry dojazd do dworca, lepszy niż był, tramwajami i autobusami. Bo tramwaje skręcają z ulic Narutowicza i Kilińskiego w ulicę z przystankami i stają tuż obok głównego wejścia – dworca. Wielki parking dla samochodów i motocykli jest natomiast tuż za dworcem. Obok głównego wejścia dworca od strony ulic Kilińskiego i Traugutta są aż trzy przystanki tramwajowe na ulicy Składowej. Dawna raczej spokojna ulica koło parku im. Stanisława Moniuszki to dziś szereg torów, peronów i wiat z oczy-

wiście znów niepoprawnymi dachami, bo deszcz przy takim wietrze, jaki był wczoraj, 11 grudnia, leje się na ławki i usiąść nie można. Tego typu przystanki tramwajowe to chyba „specjalność łódzka”; jacyś projektanci, konstruktorzy i oczywiście zatwierdzający kierownicy biorą pieniądze duże i kolejny raz załatwili czekających na tramwaj w deszczu na amen, na cacy czy jak chcecie. Sami zaś jeżdżą pewnie samochodami. I nikt ich nie ukarze za niedbalstwo i nieodpowiedzialność. Proponuję... na drugi raz przy odbiorze takich przystanków wylać przez dach trzy wiadra zimnej wody na siedzących na ławce bez czapek projektanta, konstruktora i zatwierdzającego. Deszcz spłynie im po głowach i plecach, to może zmieni wiaty, ale chyba będzie za późno. Brutalność ta nie będzie konieczna, jak się wiaty sprawdzi przed zainstalowaniem, ale w Łodzi chyba się tego nie robi, sądząc po efektach marnych: moknących na przystankach pasażerach. Tak samo jest na ulicy Zachodniej i alei Unii Lubelskiej, na alei Unii na przystankach są nawet wygięte, jakby osobne, z otworami, przeciekające dachy – i to celowo, projektowo, tak miało być! A ławki mokre. Strach usiąść czy położyć bagaż...

A taka jak nowa, odremontowana przed mistrzostwami Europy była aleja Unii Lubelskiej, tak piękny, nowy i bardzo kosztowny jest dworzec Łódź Fabryczna – i zaraz coś nie tak przy nich.

*Tomasz Soldenhoff
– łodzianin, stały użytkownik miejskiej komunikacji*

Z łódzkiego raptularza

PAŹDZIERNIK 2016

1 października

- Otwarty został 27. Międzynarodowy Festiwal Komiksu i Gier. Do Atlas Areny przyjechało przeszło stu rysowników i scenarzystów z kraju i zagranicy. Można było także wziąć udział w turnieju gier komputerowych i konsolowych oraz wypożyczyć gry planszowe.

2 października

- W Galerii Europejskiego Centrum Kultury Logos otwarto wystawę rysunków Jana Grzegorza Isaeffa pt. A.RC.H.E. – taniec. Autor jest samoukiem, uprawia bardzo oryginalną sztukę opartą na linearnych zgeometryzowanych kompozycjach.

3 października

- Mimo padającego deszczu blisko dwa tysiące łódzkich kobiet wzięło udział w protestacyjnym marszu przeciwko planom całkowitego zakazu aborcji. Uczestniczki przeszły ul. Piotrkowską na plac Wolności. Spacer prowadziła Ewa Kamińska-Bużałek z Łódzkiego Szlaku Kobiet. „Czarny poniedziałek” (panie ubrane były na czarno) był również dniem strajku. Kobiety wzięły urlopy i nie poszły do pracy i na uczelnie.

4 października

- Na łódzkich uczelniach odbyły się inauguracje roku akademickiego. Na trzech największych, Uniwersytecie Łódzkim, Politechnice i Uniwersytecie Medycznym, nastąpiły zmiany rektorów. Na Politechnice rektorem został prof. dr hab. inż. Sławomir Wiak – specjalista w zakresie elektrotechniki, na Uniwersytecie Łódzkim ster rządów objął biolog prof. dr hab. Antoni Różalski, na Uniwersytecie Medycznym prof. dr hab. Radzisław Kordek – lekarz patomorfolog. Wszystkim – jak oświadczyli – zależy na jak najwyższym poziomie kształcenia i wpływie uczelni na życie w mieście i w regionie.

5 października

- Decyzja o zerwaniu rozmów dotyczących zakupów helikopterów Caracal dla Wojska Polskiego przyjęto w Łodzi z rozgoryczeniem i smutkiem. Miasto i region

liczyły na obiecane przez francuskiego kontrahenta miejsca pracy i wprowadzenie nowych technologii, które pociągają za sobą kolejne. Politechnika Łódzka od 10 lat współpracuje z Airbusem, producentem tych helikopterów, a łódzcy naukowcy opracowali już wiele rozwiązań konstrukcyjnych do planowanej produkcji.

7 października

- Festiwal Kinetycznej Sztuki Światła ze względu na swoją atrakcyjność należy do ulubionych festiwali łodzian. Szlak rozpoczynał się na ulicy Piotrkowskiej od skrzyżowania z ulicą Roosevelta, następnie przebiegał przez pasaż Schillera do parku Sienkiewicza. Świetlne improwizacje można było podziwiać także w parku Staromiejskim oraz w Manufakturze.
- Aktor Janusz Gajos otrzymał tytuł doktora honoris causa łódzkiej filmówki. Po raz pierwszy tym zaszczytnym wyróżnieniem uhonorowano wybitnego aktora. Uroczystość odbyła się podczas inauguracji roku akademickiego i jubileuszu 70-lecia Wydziału Aktorskiego, którego honorowy doktor jest absolwentem. W przemówieniu inauguracyjnym rektor prof. Mariusz Grzegorzek mówił o kondycji współczesnego człowieka, świata i kultury.

9 października

- Oddział Kultur i Tradycji Wyznaniowych Muzeum Miasta Łodzi w cyklu „Lubię wiedzieć” zorganizował spotkanie z Michałem Kolińskim, właścicielem Domu Wydawniczego Księży Młyn, który opowiadał o funkcjonowaniu polskiego rynku książki.
- Rektor Uniwersytetu Łódzkiego prof. Antoni Różalski otworzył nowy rok na Uniwersytecie dla Dzieci. Program obejmuje pogadanki, warsztaty i wycieczki oraz zajęcia z biologii, chemii, fizyki, literatury i architektury dla 600 dzieci w wieku od 7 do 12 lat. Zajęcia są bezpłatne. Dla rodziców w tym samym czasie wykłady prowadzą pracownicy Wydziału Nauki o Wychowaniu.

10 października

- Na rogu ulic Struga i Lipowej przystąpiono do budowy kolejnego parku kieszonkowego. Pod tą nazwą kryją się małe place zabaw i enklawy zieleni na Starym Polesiu. Wielki projekt metamorfozy tej dzielnicy trwać będzie 10 lat i pochłonie sumę 230 milionów złotych.

11 października

- Premier Beata Szydło z ministrem obrony narodowej Antonim Macierewiczem odwiedzili Wojskowe Zakłady Wojskowe nr 1 w Łodzi, niedosłęgo serwisanta

Caracali. Podczas wizyty omawiano problemy związane z produkcją helikopterów dla polskiej armii.

- Fundacja Kultury Paryskiej, Stowarzyszenie Instytut Literacki Kultura oraz Uniwersytet Łódzki zorganizowali sesję z okazji 70-lecia Instytutu Literackiego w Paryżu. Mówiono o zasługach dla polskiej kultury grupy emigracyjnych intelektualistów, w tym pochodzącego z Łodzi małżeństwa Hertzów. W obradach wzięli udział m.in. Krzysztof Pomian, Sławomir M. Nowinowski, Rafał Stobiecki, Magdalena Grochowalska, Kazimierz Orłoś, Adam Michnik. Obradom i dyskusjom towarzyszyły wystawy i projekcje filmowe.

12 października

- W Małej Sali Obrad Urzędu Miasta wystawiono księgę kondolencyjną, w której łodzianie wpisywali wyrazy szacunku i żalu po śmierci Andrzeja Wajdy, Honorowego Obywatela Łodzi. Po pogrzebie reżysera księga została przekazana do Muzeum Kinematografii.
- Teresa Żylis-Gara, światowej sławy sopranistka występująca na scenach operowych m.in. w La Scali, Berlinie, Londynie, Tokio i Buenos Aires, absolwentka Akademii Muzycznej w Łodzi, otrzymała podczas inauguracji roku akademickiego tytuł doktora honoris causa tej uczelni.
- Po raz 21. Akademia Sztuk Pięknych w Łodzi zorganizowała Galę Dyplomową, podczas której prezentowano 28 kolekcji przygotowanych przez tegorocznych absolwentów Katedry Ubioru. Prawdziwe triumfy święcił Maciej Piłat, laureat większości nagród, łącznie z nagrodą rektora szkoły prof. Jolanty Rudzkiej-Habisiak.

15 października

- III Liceum Ogólnokształcące im. Tadeusza Kościuszki obchodziło w tym roku cztery rocznice. 125 lat temu wybudowano gmach szkoły według projektu Hilarego Majewskiego, 100 lat temu powołano w nim Miejskie Gimnazjum Męskie, 90 lat temu powstało Stowarzyszenie Byłych Wychowanków, a 70 lat temu patronem szkoły został Tadeusz Kościuszko. Przedwojenna Trójka słynęła z tolerancji, uczyli się w niej Polacy, Niemcy, Żydzi i Rosjanie. Do absolwentów szkoły należeli m.in. Jan Karski, Julian Tuwim, Marian Piechal, Jan Machulski, Jacek Chmielnik, Marcin Bosak, Jan Krysiński, Stefan Niesiołowski i wielu innych. Najstarszym żyjącym absolwentem jest Leon Arkerstein, który niedawno wrócił z emigracji do Łodzi. Uroczystości jubileuszowe zorganizowano w Filharmonii Łódzkiej oraz w wysłużonym gmachu szkoły.

- W Wyższym Seminarium Duchownym odbyła się konferencja zorganizowana przez Katolickie Stowarzyszenie Dziennikarzy pod hasłem „Kościół – Naród – Państwo 966–2016. Drogi Wierności”. Konferencji towarzyszyła wystawa przygotowana przez IPN w 2007 roku *Kościół na Ziemi Łódzkiej wobec dwóch totalitaryzmów*. Patronat nad konferencją objęli abp Marek Jędraszewski i wicepremier Piotr Gliński.
- W Teatrze im. S. Jaracza w Łodzi w ramach festiwalu Nowa Klasyka Europy gospodarze wystawili znaną sztukę Samuela Becketta *Czekając na Godot* wg przekładu Adama Libery. Reżyserował Michał Borczuch, scenografię i kostiumy zaprojektowała Dorota Nawrot. Zdaniem krytyków przedstawienie nie zachwyciło.

16 października

- Fundacja Krwinka od 20 lat pomaga dzieciom chorym na białaczkę oraz ich rodzinom. Opieką objęła pięć tysięcy dzieci i ich rodzin. Fundacja zajmuje się wieloma formami pomocy, m.in. socjalną i pedagogiczną, organizuje zbiorki krwi i promuje dawstwo szpiku. Zakupiła także sprzęt medyczny dla wielu klinik w Polsce. Prezesem Fundacji jest Elżbieta Budny, której synek zmarł na ostrą białaczkę.
- Złotą Maskę za najlepszy spektakl w sezonie 2015/16 łódzcy recenzenci przyznali Teatrowi Nowemu za *Ziemię Obiecaną* Reymonta w adaptacji Michała Kmiecika i reżyserii Remigiusza Brzyka. Za najlepszą reżyserię nagrodzono Agnieszkę Olsten (spektakl *Komediant* Bernharda w Teatrze Jaracza) oraz Grzegorza Wiśniewskiego, który pracował w Teatrze Studyjnym ze studentami Szkoły Filmowej nad *Marią Stuart* Schillera. Najlepszymi aktorami w minionym sezonie byli zdaniem recenzentów Monika Buchowiec i Maria Dębska. Nadzwyczajne Złote Maski odebrali Stanisław Ochmański, twórcy projektu Dotknij Teatru i dyrektor Teatru Wielkiego. Maski otrzymali także Teatr Powszechny, Teatr Pinokio oraz teatry offowe – Teatr Chorea i Teatr Zamiast.

19 października

- W czwartą rocznicę zabójstwa Marka Rosiaka, asystenta europośła Janusza Wojciechowskiego, działacza PiS po mszy św. w kościele oo. jezuitów złożyli kwiaty pod tablicą pamiątkową umieszczoną na byłej siedzibie partii w pasażu Schillera. Obecny był wicepremier Piotr Gliński.
- Wydawnictwo Karta opublikowało korespondencję Grażyny i Jacka Kuroniów z lat 1965–1982. Na dwóch tysiącach stron książki pt. *Listy jak dotyk* mieści się historia miłości oraz samotności powodowanej trwającymi łącznie ponad dziewięć lat pobytami Jacka Kuronia w PRL-owskich więzieniach. A wszystko na tle

historii polskiej opozycji. W Niebostanie, w cyklu „Wyborcza na żywo”, czytano listy tej niezwyklej pary.

- W Małej Literackiej w Teatrze Nowym aktorzy czytali *Sprawę Gorgonowej*, za którą Jolanta Janiczak otrzymała w tym roku Gdyńską Nagrodę Dramaturgiczną. Czytanie wyreżyserowała Daria Kopiec, muzykę przygotowała Natalia Czekąła.
- W Fabryce Sztuki przy Tymienieckiego 3 można było oglądać wystawy Łódź Design Festival. Jubileuszowa edycja poświęcona została tożsamości.

20 października

- Rozpoczęły się organizowane przez Liberté! Igrzyska Wolności, w tym roku pod hasłem „Zderzenie kultur”. Igrzyska Wolności to spotkanie wybitnych światowych intelektualistów oraz dyskusja o najważniejszych wyzwaniach społeczeństw w XXI wieku. To spotkanie ludzi ciekawych świata i głodnych nowych idei – napisali w apelu organizatorzy Leszek Jażdżewski, redaktor naczelny „Liberté”, i Błażej Lenkowski prezes Fundacji Industrial. Program Igrzysk obejmował m.in spotkania, dyskusje, a także koncerty.

22 października

- Trwają intensywne prace renowacyjne siedziby Banku Handlowego przy ul. Piotrkowskiej 74. Budynek został wybudowany w latach 1882–1886 według projektu Juliusza Junga. Mieścił się w nim Dom Towarzystwa Akcyjnego Ludwika Geyera. Pod koniec XIX wieku otworzył tu swoją filię Bank Handlowy. Ostatni większy remont budynku przeprowadzono w końcu XX wieku.

24 października

- W pierwszą rocznicę śmierci Zdzisława Jaskuły na ścianie domu przy ul. Wschodniej 48, w którym mieszkał poeta i animator życia teatralnego, wdowa Sława Lisiecka wraz z córkami i wnuczką odsłoniła pamiątkową tablicę. Była to inicjatywa aktorów Teatru Nowego z Adamem Kupajem na czele. Tablicę zaprojektował Aleksander Janicki. Zdzisława wspominali także Andrzej Strąg, Przemysław Owczarek i Zbigniew Nowak.

25 października

- Wojewódzka Biblioteka Publiczna im. Piłsudskiego w Łodzi zorganizowała Żywą Bibliotekę. Temat pierwszego spotkania dotyczy osób niepełnosprawnych.
- W Muzeum Tradycji Niepodległościowych otwarto wystawę fotografii Beaty Gamrowskiej *Romowie w poezji poetów polskich*. Pomiędzy tradycją, a nowo-

czesnością. Wystawie towarzyszył koncert słowno-muzyczny w wykonaniu Anny Grażyny Suchockiej.

- W Centrum Dialogu im. Marka Edelmana w ramach obchodów 75. rocznicy deportacji Żydów Zachodnich do Litzmannstadt Ghetto można było obejrzeć filmy dokumentalne pod wspólnym tytułem Ekran czasu Zagłady.

26 października

- Członkowie Studenckiego Koła Naukowego Inżynierii Biomedycznej BioMed-Spec pracują nad biodrukarką 3D, która pozwoli im wydrukować implanty, głównie sztuczną skórę. Łodzianie już zdobyli I nagrodę w ogólnopolskim konkursie kół naukowych KOKON.

29 października

- W Teatrze Wielkim odbyła się premiera *Eugeniusza Oniegina* Piotra Czajkowskiego. Przedstawienie reżyserował Paweł Szkotak, który dość kontrowersyjnie zmienił motywacje postaci tej klasycznej opery. Orkiestrę prowadził Wojciech Rodek, scenografię opracował Brunon Schwengel. Główne partie śpiewali: Dorothea Wójcik, Stanisław Kuflyuk, Olga Maroszek, Łukasz Gajl, Grzegorz Szostak, Bernadetta Grabias. Chór przygotował Dawid Jarząb.

31 października

- Brain Eno został laureatem 8. Festiwalu Producentów Muzycznych Soundedit. W Łodzi odebrał nagrodę Człowieka ze Złotym Uchem za wybitne dokonania w dziedzinie produkcji muzycznej. Laureat produkował płyty takich gwiazd, jak: David Bowie, U2, Colplay, Talking Heads i Laurie Anderson. Nagrodzono także Aleca Empire i Adama Nowaka. Pośmiertnie uhonorowano Sir George'a Martina, producenta i aranżera większości nagrań grupy The Beatles.

ODESZLI:

1 października

- Joanna Ślósarska – prof. dr hab., kierownik Pracowni Antropologii Kultury w Katedrze Teorii Literatury na Uniwersytecie Łódzkim. Niezwykle ceniona i lubiana przez studentów wykładowczyni, poetka, założycielka Stowarzyszenia Literackiego im. K. Baczyńskiego, współtwórczyni i prezes Polskiego Stowarzyszenia Strategii Twórczych.

10 października

- Cezary Szczepaniak – prof. dr hab. inż., wybitny specjalista w zakresie teorii i konstrukcji pojazdów. Długoletni dyrektor Instytutu Pojazdów Politechniki

Łódzkiej. Wykładał na uczelniach technicznych w Meksyku, Szkocji i na Kubie. Współzałożyciel i prezes Polskiego Towarzystwa Naukowego Motoryzacji. Człowiek o szerokich zainteresowaniach humanistycznych. Oprócz książek naukowych ze swojej specjalności, publikował eseje i wiersze.

14 października

- Lucyna Hoszowska – długoletnia dziennikarka „Dziennika Łódzkiego”, w młodości aktorka Studenckiego Teatru Satyry Pstrąg.

21 października

- Jan Pakuła – działacz społeczny i polityczny, b. redaktor naczelny Łódzkiej Rozgłośni Polskiego Radia, b. redaktor naczelny „Głosu Robotniczego”, b. wiceszef Urzędu Kontroli Prasy, Książki i Widowsk.

LISTOPAD 2016

1 listopada

- W dzień Wszystkich Świętych na Starym Cmentarzu kwestowali członkowie i sympatycy Łódzkiego Towarzystwa Opieki nad Zabytkami. Zebrane datki pozwolą na renowację kolejnych zabytkowych pomników na cmentarzu. Zebrano 80 tysięcy złotych.
- W Łodzi przy ul. Malowniczej znajduje się cmentarz dla zwierząt. Spoczywa na nim już trzy tysiące wiernych przyjaciół. Mają swoje nagrobki, a ich właściciele zapalają im znicze. W Polsce można zostawić zwierzę po uspieniu do utylizacji, nie wolno natomiast zakopywać martwych zwierząt w ogrodach lub na innych terenach w pobliżu domów.

2 listopada

- W Muzeum Kinematografii wyświetlono filmy twórców zmarłych w 2016 roku. Były to: *Wrzeczono czasu* Andrzeja Kondratiuka, *Panny z Wilka* Andrzeja Wajdy oraz *Kosmos* Andrzeja Żuławskiego.

5 listopada

- Magda Olczyk, dziennikarka TVP Łódź, zdobyła w tym roku nagrodę Honor Akademickus, przyznaną przez środowisko akademickie Łodzi za najlepsze publikacje lub audycje informujące o badaniach naukowych, szkolnictwie wyższym i życiu studenckimi w Łodzi.

- Jean-Michel Jarre zaprezentował w Atlas Arenie nowe widowisko audiowizualne. Artysta występował w Łodzi po sześciu latach przerwy. Grał z dwoma muzykami większość utworów z albumu *Electronica* oraz z premierowej kompozycji *Oxygène 17*. Publiczność wykupiła wszystkie bilety.

8 listopada

- Rzeźba *Dzwony dla Łodzi*, подарowana miastu w 1990 roku przez amerykańskiego artystę Gene'a Floresa, uczestnika pionierskiego wydarzenia artystycznego *Konstrukcja w Procesie*, została odrestaurowana i zamontowana na dziedzińcu przed Akademią Sztuk Pięknych. W uroczystości wziął udział artysta, który po 25 latach znów zawitał do Łodzi.
- W Małej Literackiej Katarzyna Kubisiowska, autorka książki *Pilch w sensie ścisłym*, opowiadała o trudnościach pisania biografii za życia opisywanej osoby.

9 listopada

- Należące od 1962 roku do Uniwersytetu Łódzkiego Muzeum Przyrodnicze czeka generalna przebudowa, która pozwoli na zwiększenie ekspozycji oraz prowadzenie działalności dydaktycznej i oświatowej w szerokim zakresie. Sprzyja temu również doskonała lokalizacja placówki w samym centrum miasta, w parku Sienkiewicza, tuż przy EC1 i Dworcu Łódź Fabryczna.
- Wojciech Smarzowski spotkał się z widzami w Muzeum Kinematografii na dyskusji po projekcji jego najnowszego filmu *Wołyń*, podejmującym trudny etap polsko-ukraińskiej historii.

11 listopada

- 98. rocznicę odzyskania niepodległości przez Polskę upamiętniono w Łodzi mszą św. w katedrze, celebrowaną przez abp. Marka Jędraszewskiego. Następnie odbyły się uroczystości z udziałem władz miasta i regionu. Z innych wydarzeń, które odbyły się w tym dniu, odnotujemy Bieg Niepodległości, piknik w Manufakturze, „Zszywanie flagi” w Centralnym Muzeum Włókiennictwa oraz marsz KOD Niepodległości.
- Dom Literatury z Łodzi prezentował (11–12 listopada) w Berlinie dwujęzyczną antologię łódzkiej poezji w ramach projektu *Literackie Ziemię Obiecane*. Tym razem była to polsko-niemiecka antologia pod tytułem *Ani ziemia jałowa, ani obiecana*. Antologia zawiera wiersze łódzkich autorów, m.in. Kacpra Bartczaka, Marka Czuku, Jerzego Jarniewicza, Zdzisława Jaskuły, Przemysława Owczarka, Rafała Gawina, Macieja Roberta oraz fragmenty prozy Grzegorza Strumyka, Ro-

berta Miniaka i Marcina Balczewskiego. Utwory przetłumaczyli na język niemiecki Bernhard Hartmann i Renate Schimigdal.

- Muzeum Miasta Łodzi promowało w Berlinie wydany w 2016 roku album Karl Dedecius. Literatura– dialog– Europa. Spotkania odbywały się w tzw. Klubie Polskich Nieudaczników, w którym pokazano Ziemię Obiecaną Andrzeja Wajdy oraz filmy Balbiny Bruszewskiej. Dużym zainteresowaniem cieszył się występ zespołu Alles.

13 listopada

- Do Centrum Nauki i Techniki EC1 dotarły pierwsze eksponaty. Na powierzchni 7500 m2 znajdują się trzy ścieżki edukacyjne, jednocześnie na terenie obiektu będzie mogło przebywać 2,5 tysiąca osób. Większość eksponatów będzie można dotknąć, a także uczestniczyć w inscenizacjach, które pozwolą zrozumieć przebieg zjawisk, np. przetwarzanie energii.

15 listopada

- W Muzeum Tradycji Niepodległościowych w ramach cyklu „Plus czy minus. Konfrontacje historyczne” odbyło się spotkanie pt. Cyrankiewicz i barwy polskiego konformizmu. O premierze z czasów PRL rozmawiali Piotr Lipiński i Mikołaj Mirowski.
- Festiwal Tansmana otworzył w Teatrze Wielkim koncert Kronos Quartet, od 40 lat specjalizujący się w wykonywaniu muzyki współczesnej. W programie znalazły się utwory Henryka Mikołaja Góreckiego oraz Terry’ego Riley’a.
- Agnieszka Jackowska-Durkacz reprezentująca Infosys, Romuald Bossakowski z Zakładów Wodociągów i Kanalizacji oraz Magdalena Gronert z Deloitte Digital otrzymali wyróżnienie Wiosła CSR 2016. Uhonorowano nim firmy starające się pomagać potrzebującym oraz pracujące na rzecz wzmocnienia lokalnej tożsamości.

16 listopada

- W Muzeum Miasta Łodzi wręczono uroczystie Nagrody Honorowe *Świadek Historii*, przyznawane przez kapitułę ustanowioną przez Instytut Pamięci Narodowej. Tegorocznymi laureatami zostali ppłk Tadeusz Barański – żołnierz AK, kombatan, ceniony nauczyciel i publicysta, Stanisław Frątczak – regionalista, propagator i miłośnik najnowszej historii Ozorkowa, dr Marek Kozłowski – nauczyciel historii z Kalisza, autor licznych publikacji dotyczących historii najnowszej, Janusz Stanisław Lange – prezes stowarzyszenia Rodzina Katyńska

w Łodzi, Grzegorz Turlejski – burmistrz Kamieńska, inicjator i realizator pomnika Stanisława Sojczyńskiego „Warszyca”, dowódcy Konspiracyjnego Wojska Polskiego oraz Mieczysław Wutke – honorowy prezes oddziału łódzkiego Związku Sybiraków.

17 listopada

- Łódź jako pierwsze duże miasto w Polsce przyjęła kodeks krajobrazowy. Dzięki temu znikną niegustowne reklamy i szpetne płachty. Plan obejmuje tylko deptakową część ulicy Piotrkowskiej i przylegające do niej kwartały. Kodeks będzie obowiązywał od stycznia 2017 roku.
- Jerzy Jarniewicz, anglista, profesor Uniwersytetu Łódzkiego, poeta i tłumacz, spotkał się z czytelnikami w klubie Żarty Żartami. Tematem spotkania była kontrkultura lat 60. oraz twórczość Boba Dylana, dla którego Jerzy Jarniewicz przepowiedział kiedyś nagrodę Nobla.

18 listopada

- Salon Ciekawej Książki czynny przez dwa dni w Centralnym Muzeum Włókiennictwa skupił 87 wydawnictw i przyciągnął łodzian, którzy wbrew statystykom szukają ciekawych pozycji i kontaktów z autorami. Salon organizowany w Łodzi od sześciu lat zdobywa doświadczenia i z roku na rok staje się ciekawszy.
- W Ośrodku Propagandy Sztuki w Parku im. H. Sienkiewicza otwarta została wystawa malarstwa Piotra Stachlewskiego pt. *Przestrzenie tożsamości*. Artysta jest profesorem ASP w Łodzi. Miał dotąd 25 indywidualnych wystaw w kraju i za granicą. Motywem jego twórczości jest głównie człowiek pozostający w relacji z przestrzenią. Na obecnej wystawie oprócz wielkoformatowych płócien pokazał także projekty ceramiki.

20 listopada

- Mieszkańcy Łodzi wzięli udział w zorganizowanym spontanicznie marszu w obronie prezydent miasta Hanny Zdanowskiej. Prokuratura w Gorzowie zarzuca pani prezydent poświadczenie nieprawdy w związku z zaciągniętymi w 2008 roku i spłaconymi w terminie prywatnymi kredytami. Hanna Zdanowska nie przyznaje się do winy, a łodzianie stanęli #muremzahanką, okazując pani prezydent wsparcie i szacunek.

22 listopada

- W Muzeum Kinematografii rozpoczął się 26. Festiwal Mediów Człowiek w Zagrożeniu, który przebiegał pod hasłem „Czego się boisz?”.

- Do Atlas Areny wróciło widowisko Disneya. Widzowie mogli się spotkać z ulubionymi bohaterami: myszkami Miki i Mini, kaczołem Donaldem, księżniczkami i Buzem Astralem.
- W Małej Literackiej w Teatrze Nowym odbyło się spotkanie z Anną Kaszubą-Dębską, autorką książki *Kobiety i Schulz*.
- Laureatką nagrody im. Prof. Tadeusza Kotarbińskiego, pierwszego rektora Uniwersytetu Łódzkiego, została dr Ewa Kołodziejczyk z Instytutu Badań Literackich PAN za książkę *Amerykańskie powojnie Czesława Miłosza*. Nagrodę ustanowił Uniwersytet Łódzki w ubiegłym roku. Nagrodzone zostają najlepsze prace z dziedziny humanistyki.

24 listopada

- „Bracia Hirszenbergowie – w poszukiwaniu ziemi obiecanej” to tytuł prestiżowej wystawy przygotowanej przez Muzeum Miasta Łodzi. Na wystawie znalazły się przede wszystkim obrazy znakomitego artysty Samuela Hirszenberga, zgromadzone na tę okazję z różnych zbiorów. Uważa się go za jednego z prekursorów sztuki żydowskiej w Polsce. Artysta urodził się w Łodzi w 1865 roku, studiował w Krakowie, w Monachium i w Paryżu. Po ukończeniu studiów wrócił do rodzinnego miasta. W 1906 roku wyjechał do Jerozolimy, gdzie dwa lata później niespodziewanie zmarł. W Łodzi pozostawił oryginalne dzieła m.in. w sali jadalnej w Pałacu Poznańskiego. Obrazy Samuela oraz różne prace plastyczne i projekty jego braci, malarza Leona i architekta Henryka Hirszenbergów, zostały teraz po raz pierwszy zgromadzone na jednej ekspozycji i pokazane łodzianom.

25 listopada

- W kinie Charlie rozpoczęło się 26. Forum Kina Europejskiego. Podczas inauguracji widzowie obejrzeli *Las*, 4 rano Jana Jakuba Koloskiego. Odtwórca głównej roli Krzysztof Majchrzak odebrał Złoty Głan, nagrodę przyznaną niezależnym twórcom. W tym roku projekcje odbywały się nie tylko w kinie Charlie, ale także w innych miejscach. Np. w kościele oo. jezuitów przy ul. Sienkiewicza 60 wyświetlono Dekalog Krzysztofa Kieślowskiego.
- Instytut Pamięci Narodowej Oddział w Łodzi we współpracy z Archiwum Państwowym i Muzeum Tradycji Niepodległościowych zorganizował konferencję pt. *Niemiecka akcja przeciwko polskiej inteligencji – jesień 1939 r.* W referatach, które przedstawili Katarzyna Siurek, Artur Ossowski, Piotr Nowakowski, Sławomir Abramowicz i Piotr Machlański, ukazano zbrodniczy projekt nazistów realizujących likwidację polskich elit w Łodzi.

PERSONALIA:**4 listopada**

- Krzysztof Jurek, dyrektor Wydziału Edukacji w Urzędzie m. Łodzi, został odwołany ze stanowiska. Będzie pracował jako główny specjalista w Biurze Promocji Zatrudnienia i Obsługi Działalności Gospodarczej.

ODESZLI:**14 listopada**

- Jan Michalski – prof. dr hab., uczyony światowej sławy, członek rzeczywisty PAN, specjalista w zakresie chemii heteroorganicznej i stereochemii. Twórca szkoły naukowej chemii fosforu, organizator i założyciel oraz wieloletni dyrektor Centrum Badan Molekularnych i Makromolekularnych PAN, wieloletni prezes Łódzkiego oddziału PAN, założyciel Fundacji im. T.J. Michalskiego, promującej młodych naukowców przyczyniających się do zwalczania nowotworów. Żył 96 lat.

17 listopada

- Józef Mayer – prof. dr hab. inż., specjalista w dziedzinie chemii radiacyjnej. Wieloletni dyrektor Międzyresortowego Instytutu Chemii Radiacyjnej, były dziekan, prodziekan Wydziału Chemicznego oraz rektor Politechniki Łódzkiej w latach 1996–2002. Dr honoris causa University of Strathclyde w Glasgow i University of Allertay w Dundee. Wychowawca wielu pokoleń chemików. Wysoko ceniony w środowiskach naukowych.

GRUDZIEŃ 2016**1 grudnia**

- Narodowe Centrum Kultury w ramach projektu Kultura Dostępna zaprasza łodzian w czwartki na seanse filmowe do kina Helios w Sukcesji. Bilety na filmy polskie filmy sprzedawane są po cenach ulgowych.
- Yves-Alain Bois, profesor historii sztuki w Instytucie Studiów Zaawansowanych w Princeton, wygłosił w publiczny wykład w ms2, dzieląc się swymi przemyśleniami na temat niejednoznacznego stosunku Picassa do sztuki abstrakcyjnej. Jak wiadomo, wśród wielu różnych etapów twórczości tego giganta sztuki XX wieku nie ma etapu abstrakcyjnego.
- Studenci Politechniki Łódzkiej w odruchu serca oddali krew dla poważnie chorego profesora Bogdana Kruszyńskiego, byłego dziekana Wydziału Mechanicznego, powszechnie szanowanego i lubianego przez młodzież naukowca.

2 grudnia

- W Teatrze Wielkim wystawiono po raz pierwszy *Złote Runo*, operę komiczną Aleksandra Tansmana. Światową prapremierę wykonano w wersji koncertowej. Nuty i libretto po wielu latach poszukiwań w Europie pozyskał Andrzej Wejland, dyrektor festiwalu. „Opera jest niezwykle aktualną satyrą polityczną” – oświadczyła reżyserka spektaklu, Maria Sartova.

3 grudnia

- Jubileuszowy, 10. Puls Literatury organizowany przez Dom Literatury i Stowarzyszenie Pisarzy Polskich przebiegał pod hasłem „W dialogu”. W festiwalowych debatach zastanawiano się nad dialogiem społecznym, obywatelskim religijnym i międzykulturowym. Jak co roku czytelnicy mogli spotkać się z pisarzami i ich najnowszymi książkami, m.in. z Jackiem Dehnelem, Magdaleną Parys, Wojciechem Kuczukiem, Stefanem Chwinem i Marcinem Świetlickim.
- Rada Miejska przyjęła projekt uchwały o nadaniu skwerowi na rogu ulic Cmentarnej i Legionów nazwy Komitetu Obrony Robotników. Z inicjatywa upamiętnienia w ten sposób legendarnego Komitetu wystąpiły KOD i Klub Pozytywnej Wyobraźni.
- Na ścianie Centrum Kliniczno-Dydaktycznego Uniwersytetu Medycznego w Łodzi pojawił się mural zaprojektowany przez Piotra Chrzanowskiego współpracującego z Fundacją Urban Forms. W pracach nad wykonaniem grafiki pomagali: Wojciech Żywnowski, Alan Osiecki i Maciej Maślanka. Mural nawiązuje do Stworzenia Adama, fresku Michała Anioła w Kaplicy Sykstyńskiej.

5 grudnia

- Studenci z kół naukowych Językoznawców i Języka na Uniwersytecie Łódzkim po raz trzeci zorganizowali Dyktando Mikołajkowe. Temat dyktanda nawiązywał w tym roku do otwarcia Dworca Łódź Fabryczna. Tekst ułożony przez studentów i doktorantów odczytał aktor Mirosław Henke. Patronat nad imprez objęła „Gazeta Wyborcza”. Udział w tej językowej zabawie mogli wziąć wszyscy chętni mieszkańcy Łodzi.

10 grudnia

- Teatr Nowy zaprosił na performatywne czytanie „Baśni o pięknej Parysadzice i o ptaku Bulbulezarze”. Była to inauguracja projektu Boleśmian – Samozwańczy Rok Leśmiana. Poeta był związany z Łodzią w latach 1916–1917, pracował w Teatrze Polskim. Obecnie to Teatr im. Jaracza, który niestety o tym fakcie zapomniał.

11 grudnia

- Na Dworzec Łódź Fabryczna po pięciu latach przerwy o 5:30 wjechał pierwszy pociąg. Łodzianie wsiadli do niego na stacji Łódź Widzew. Pociągiem jechała także prezydent miasta, Hanna Zdanowska. Dworzec – jeden z największych i najbardziej nowoczesnych w Europie – budowano od 2011 roku Zachwyć łodzian nowoczesnością i rozmachem. Otwarcia towarzyszyły liczne atrakcje. W południe przy wyjściu z zachodniej części budynku wykonano pamiątkowe wspólne zdjęcie zwiedzających z prezydent miasta.
- Ulica Piotrkowska nabrała świątecznego wyglądu. Cała ulica została przepięknie oświetlona, a przy pasażu Schillera stanęła ogromna choinka.
- Profesor Michał Głowiński (ur. w 1934 roku), historyk i krytyk literatury, wieloletni pracownik Instytutu Badań Literackich PAN, na którego tekstach uczyły się pokolenia polonistów, został czwartym laureatem Nagrody Literackiej im. Juliana Tuwima przyznawanej przez Dom Literatury w Łodzi. Wzruszony laureat podkreślił, że jego pierwsza praca naukowa poświęcona była właśnie Tuwimowi. Od lat 90. M. Głowiński publikuje książki o charakterze wspomnieniowym.
- Na rynku wydawniczym po dwóch latach przerwy pojawił się artystyczno-charytatywny kalendarz Virako. Przerwa była spowodowana śmiercią Janusza Kaniewskiego, znakomitego designera i współtwórcy wydawnictwa. Podczas licytacji zebrano 40 tys. zł, które zostaną przeznaczone na pomoc dla dzieci ze świetlic środowiskowych. Fundusze będą wyższe po sprzedaży kalendarzy.

12 grudnia

- W przeddzień 35. rocznicy wprowadzenia stanu wojennego w Polsce w historycznej siedzibie Zarządu Regionu Solidarności przy ul. Piotrkowskiej w Łodzi Instytut Pamięci Narodowej zorganizował spotkanie, podczas którego Andrzej Czyżewski wygłosił wykład pt. *Stan wojenny – spojrzenie po latach*, a Milena Przybysz zapowiedziała kolejne wydawnictwo IPN pt. *Jest strasznie dużo dobrych ludzi. Stan wojenny w korespondencji i zapiskach mieszkańców Łodzi*.

13 grudnia

- 35. rocznicę ogłoszenia stanu wojennego w Polsce łódzka Solidarność uczciła tradycyjnie mszą św. w kościele oo. jezuitów przy ul. Sienkiewicza. Następnie zgromadzeni przeszli pod kościół św. Krzyża pod Pomnik Pamięci Ofiar Stanu Wojennego, pod którym złożono kwiaty.

- Organizacje pozarządowe: KOD, Dziewuchy Dziewuchom i inne oraz zwolennicy PO, SLD i Nowoczesnej spotkali się na manifestacji przy ul. Piotrkowskiej 138.
- W Muzeum Książki Artystycznej łódzki IPN zorganizował warsztaty pt. *Śladami wolnego słowa*. Od Józefa Piłsudskiego do ojca Stefana Miecznikowskiego. Warsztaty i spotkania IPN organizuje w grudniu w wielu miastach województwa łódzkiego.

14 grudnia

- Organizowana przez MPK Akademia Kulturalnego Pasażera uczy dzieci ze szkół podstawowych, jak bezpiecznie i kulturalnie korzystać z komunikacji miejskiej. Zajęcia z uczniami prowadzą instruktorzy nauki jazdy i motorocy.
- Straż Miejska z Animal Patrol otrzymała z budżetu obywatelskiego dofinansowanie na zakup nowoczesnego sprzętu ratowniczego, elektronicznego, a także nowe radiowozy, kombinezony i strzelby. Nowy sprzęt pomoże w sprawnym ratowaniu zwierząt oraz zapewni większe bezpieczeństwo strażnikom.

16 grudnia

- W Teatrze Nowym odbyła się pierwsza pod nową dyrekcją Krzysztofa Dudka premiera spektaklu *Komeda*, przygotowanego wspólnie z zespołem Teatru IMKA w Warszawie. Przedstawienie poświęcone wybitnemu kompozytorowi muzyki filmowej oraz muzykowi jazzowemu Krzysztofowi Komedzie reżyserowała Lena Frankiewicz, za dramaturgię wzięła odpowiedzialność Jarosław Murawski, za scenografię, kostiumy i światło Katarzyna Borkowska, choreografię przygotował Mikołaj Mikołajczyk, muzykę Olo Waklicki, perkusję obsłużył twórczo Paweł Dobrowolski. Grali aktorzy z obu wymienionych teatrów.

17 grudnia

- W roku 1970 w filmówce powstała neoawangardowa grupa artystyczna. Obecnie dla przypomnienia w szkole zorganizowano wystawę, na której pokazano prace m.in. Andrzeja Barańskiego, Wojciecha Bruszewskiego, Józefa Robakowskiego, Ryszarda Waśka i Pawła Kwieka. Wystawie towarzyszył film autorstwa Andrzeja Bednarka o Warsztacie Formy Filmowej.

19 grudnia

- Studenci Wydziału Wokalnego Akademii Muzycznej w Łodzi wykonali w siedzibie uczelni, czyli sali biesiadnej Pałacu Poznańskiego koncert najpiękniejszych kolęd bożonarodzeniowych.

20 grudnia

- Zarząd Polskich Kolei Państwowych odmówił w ostatniej chwili zgody na zorganizowania miejskiego sylwestra na placu przed nowo otwartym Dworcem Łódź Fabryczna. Kolejowy przewoźnik uzasadnił swoją odmowę obawą zniszczenia nowego obiektu przez chcących w tym miejscu witać Nowy Rok łódzian. Decyzja zasmuca i jest zaskakująca, biorąc pod uwagę trwające wiele miesięcy uzgodnienia z miastem.

- Grę karcianą „Szlakami walki i buntu” zaproponował Klub Krytyki Politycznej w Łodzi. Na razie wydano 1000 kompletów kart, które – jak wyjaśnił Michał Gauza – mają edukować, a nie zachęcać do hazardu. Gra zbudowana jest wokół wydarzeń Rewolucji 1905 roku. Występują w niej takie postaci, jak Józef Piłsudski, Roman Dmowski oraz walczące frakcje Bundu, Polskiej Partii Socjalistycznej, Socjaldemokracji Królestwa Polskiego i Litwy, Narodowej Demokracji oraz grupy fabrykantów i carskiego wojska. Autorzy pomysłu liczą, że dzięki tej metodzie rozpropagują wśród młodzieży wiedzę o ważnym w dziejach Łodzi wydarzeniu.

24 grudnia

- W Hali Expo Fundacja Wolne Miejsce przygotowała charytatywne przyjęcie wigilijne na tysiąc osób. Od 2012 roku ta organizacja pozarządowa przygotowuje i przeprowadza „Wigilie dla samotnych” w różnych miastach w Polsce oraz dla Polaków za granicą. Do tej pory oprócz Chorzowa, Katowic, Kołobrzegu i Warszawy takie spotkania wigilijne odbyły się dla Polonii w Kanadzie, Irlandii, na kijowskim Majdanie i w Brazylii. Wszyscy uczestnicy łódzkiej wigilii otrzymali drobne upominki. Odmówiono modlitwy w duchu ekumenicznym: katolickie, prawosławne i protestanckie.

27 grudnia

- Zakończył się generalny remont domu Otto Gehliga przy ul. Tuwima. Prace przywracające świetność rezydencji dawnego architekta łódzkiego trwały 15 miesięcy a ich koszt wyniósł 4,5 mln zł. Podczas remontu odkryto liczące ponad 100 lat polichromie na sufitach., które zostały pieczołowicie naprawione i zrekonstruowane.

28 grudnia

- Urząd Miasta Łodzi bezpłatnie wynajmuje drewniane, ocieplane domki dla kotów, które mogą spędzać w nich zimę na terenie podwórek należących do wspólnot mieszkaniowych. Warunkiem jest podpisanie umowy użyczenia. Przygotowano 50 domków, 20 już zostało zarezerwowanych.

29 grudnia

- Na ścianie kamienicy przy ul. Gdańskiej 132 odsłonięta została reliefowa kompozycja zaprojektowana przez Monę Tusz z Katowic. Jest to przestrzenny mural wykonany ze szkła barwionego i drewna. To czwarta już praca, która powstała w ramach międzynarodowego projektu sztuki przestrzeni miejskiej UNIQA Art Lodz koordynowanego przez Łódzkie Centrum Wydarzeń.

31 grudnia

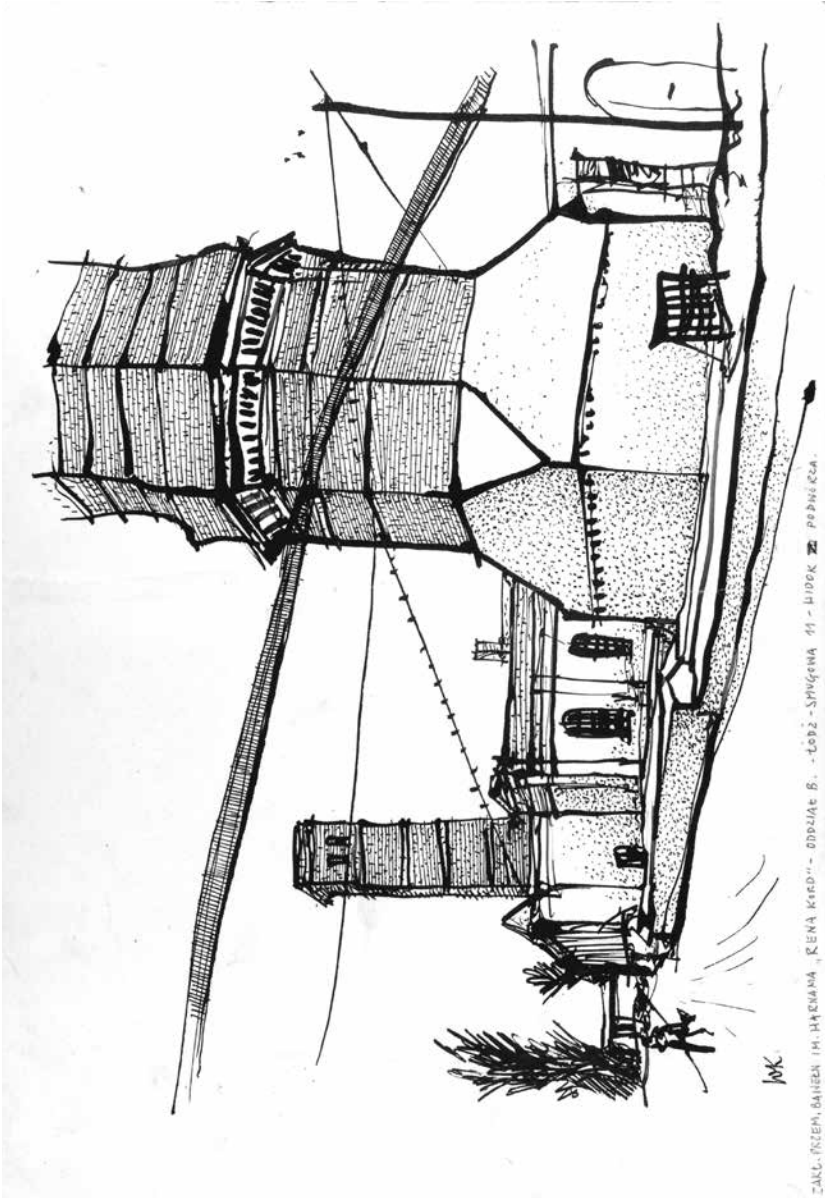
- Łodzianie witali Nowy Rok w klubach, kinach, pubach, teatrach i na prywatkach, zwanych obecnie „Domówkami”. Po raz pierwszy nie odbył się Wielki Bal Charytatywny, któremu w poprzednich latach patronowała wojewoda Jolanta Chełmińska.
- O północy w Manufakturze odbył się pokaz fajerwerków i impreza pod gołym niebem. W wielu kościołach odprawiano o północy nabożeństwa w intencji pomyślnego Nowego Roku.

PERSONALIA:**7 grudnia**

- Metropolita Łódzki abp. Marek Jędraszewski został mianowany metropolitą Krakowa. Po raz pierwszy funkcję w tak ważnej dla polskiego kościoła diecezji będzie sprawował hierarcha spoza Krakowa. Abp. Marek Jędraszewski spędził w Łodzi cztery lata.

ODESZLI:**23 grudnia**

- Władysław Cyran- emerytowany profesor zw. Uniwersytetu Łódzkiego, specjalista z zakresu językoznawstwa, słowotwórstwa i dialektologii., wieloletni kierownik Katedry Współczesnego Języka Polskiego, ceniony naukowiec i nauczyciel akademicki.
- Jerzy Graczyk – dr nauk medycznych, nestor fizjopneumonologii polskiej, kierownik II Kliniki Gruźlicy i Chorób Płuc w Łodzi oraz Instytutu Gruźlicy i Chorób Płuc w Warszawie w latach 1980-1993. Konsultant WHO w dziedzinie chemioterapii gruźlicy.



Wacław Kondek, Zakłady Bawełniane im. „Harnama” w Łodzi, z cyklu rysunków Fabryki Łódzkie, 1974/1975 r., wł. Muzeum Miasta Łodzi, fot. B. Szafranska