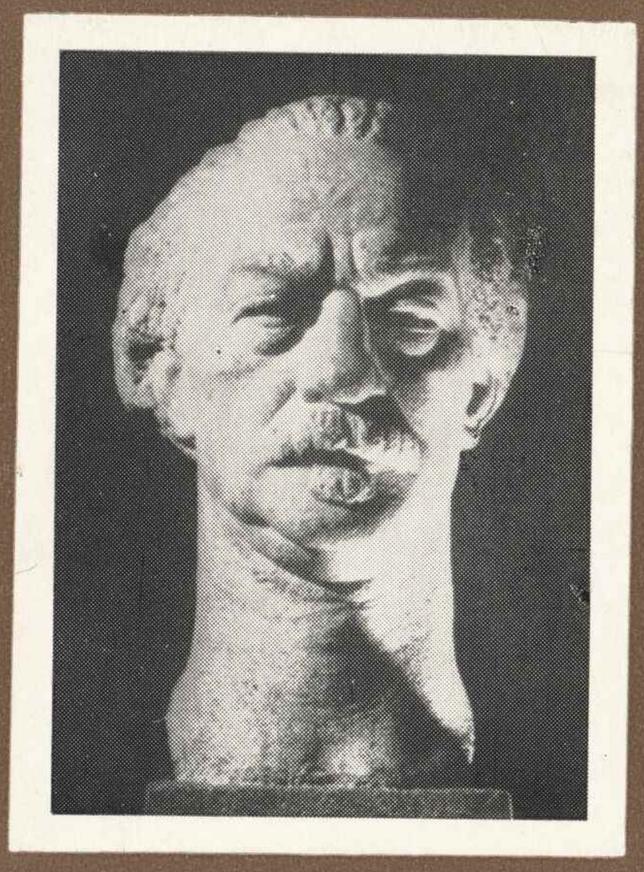
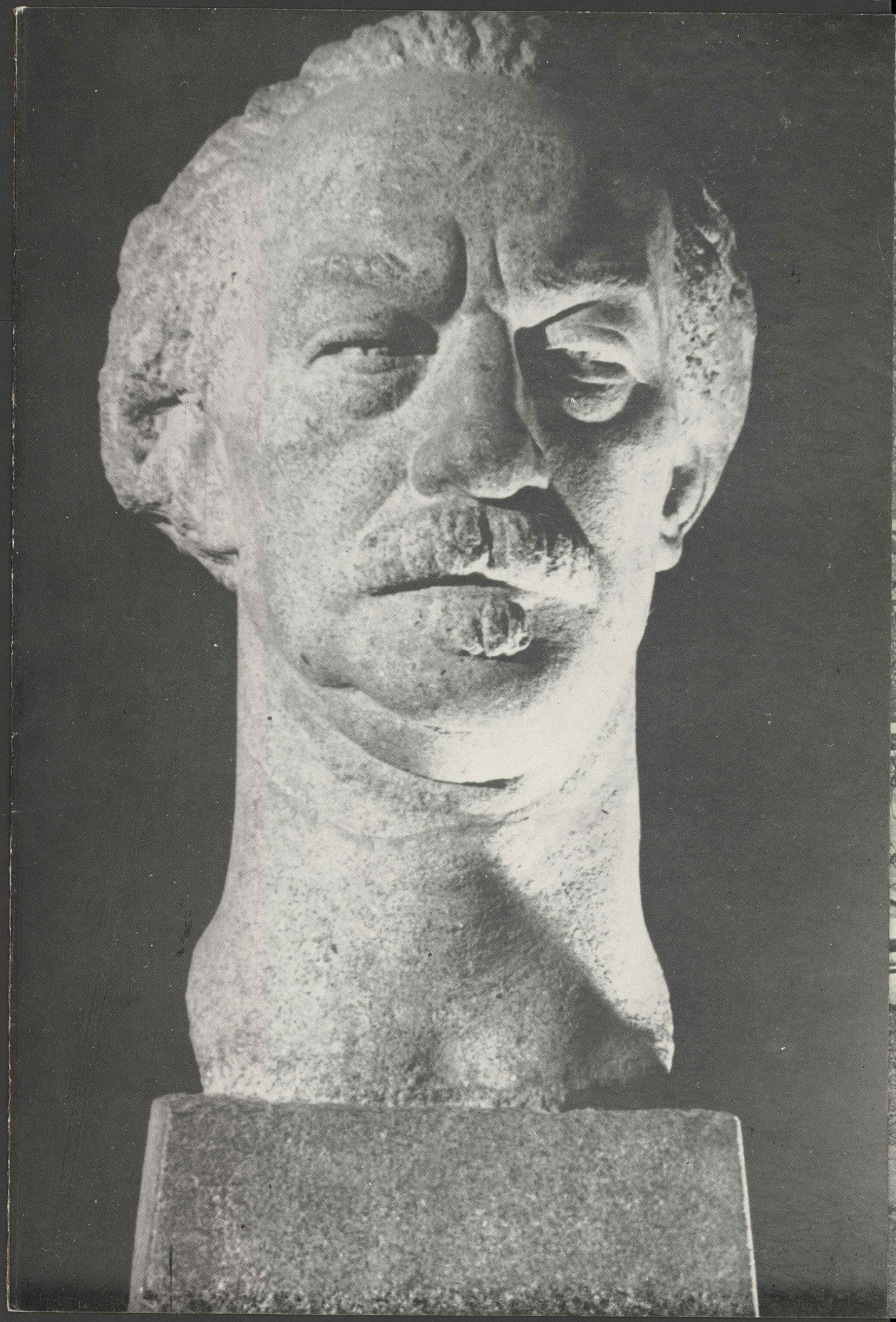
14/83



WYSTAWA
ZORGANIZOWANA
KU CZCI

KAROLA SZYMANOWSKIEGO



MINISTERSTWO KULTURY I SZTUKI

FILHARMONIA POMORSKA
IM. IGNACEGO PADEREWSKIEGO
W BYDGOSZCZY

CENTRALNE BIURO
WYSTAW ARTYSTYCZNYCH

KOLEKCJA PORTRETU RZEŹBIARSKIEGO KOMPOZYTORÓW POLSKICH

MARZEC 1983
WARSZAWA •ZACHĘTA•
PLAC MAŁACHOWSKIEGO 3

MINISTERSTWO KULTURY I SZTUKI

FILHARMONIA POMORSKA
IM. IGNACEGO PADEREWSKIEGO
W BYDGOSZCZY

CENTRALNE BIURO
WYSTAW ARTYSTYCZNYCH

KOLEKCJA PORTRETU RZEŹBIARSKIEGO KOMPOZYTORÓW POLSKICH

MARZEC 1983
WARSZAWA •ZACHĘTA•
PLAC MAŁACHOWSKIEGO 3

Polska szkoła kompozytorska — jakże szczęśliwym mógłby się mienić każdy kraj, który by taką szkołę u siebie posiadał! I jakże różne mogą być postacie szczęścia. Nasze od bez mała dwóch stuleci ucieleśnia się w dziełach artystów i, podyktowanych szlachetnymi ideami, wyborach moralnych naszych antenatów, a ostatnio i nas samych, które, acz nieraz mało praktyczne (a może właśnie dlatego), zawsze będą ludzkości przyświecały niezmąconym blaskiem. Tak samo jest więc z ową szkołą tyleż polską, co i uniwersalną, należącą do całej ludzkości. A czy jest w ogóle szkołą, jeśli składają się na nią indywidualności tak różne i nie dające się łatwo ogarnąć w swym bogactwie? Skoro jednak ukuty już został termin, nasuwający historyczne skojarzenia np. porównanie z epoką renesansu, kiedy Europie w muzyce nie tylko dorównywaliśmy, ale i nierzadko przewodziliśmy to, zauważmy, jak ona, którą tylekroć się chlubiliśmy i wciąż uznajemy za słuszny powód do dumy staje się na naszych oczach zwolna i niepostrzeżenie faktem historycznym. To znaczy takim, który z istoty swej będąc niepowtarzalny domaga się utrwalenia dla potomności. Z tych oto, pokrótce, myśli zrodziła się kolekcja, którą na następnych stronicach prezentują w aspektach muzycznym i plastycznym panowie Bohdan Pociej i Wojciech Skrodzki. Zbiór rzeźb jest bowiem portretem osobowości kompozytorskich i obrazem pewnego etapu twórczości plastycznej, kameralno-portretowej, w którego wykonaniu udział wzięli tyleż miarodajni, co wybitni przedstawiciele środowiska.

Organizatorowi przedsięwzięcia przypada w tym miejscu miły obowiązek złożenia podziękowania Ministerstwu Kultury i Sztuki, którego sumptem cała rzecz powstała, zaś osobiście pani mgr Barbarze Rawie nieprzerwanie okazującej sprawie wiele serca od jej początków przypadających na rok 1978.

Wyrazy specjalnego uznania należą się odlewnikom, których praca nadająca poszczególnym popiersiom ostateczny wygląd chlubnie świadczy o odradzaniu się w Polsce tej ważnej gałęzi rzemiosła artystycznego, więc panu Jerzemu Górskiemu ze Spółdzielni Brąz Dekoracyjny w Warszawie i panu Rajmundowi Pielakowi z bydgoskiego Spomaszu.

ANDRZEJ SZWALBE

Bydgoszcz, w lipcu 1981 roku

UWAGI O MUZYCE POLSKIEJ

Bohdan Pociej

Zgromadzone tu rzeźby — popiersia, portrety rzeźbiarskie — samym swoim przestrzennym zakomponowaniem wyznaczają symbolicznie przestrzeń muzyczną: obszar muzyki polskiej ostatnich stu lat, muzyki współczesnej w szerokim pojęciu.

Rzeźba zamyka, zawiera, skupia, ukonkretnia. Ze wszystkich sztuk ona najdosłowniej utrwala osobowość. O ile obraz przedstawiający, a w szczególności portret, porównać można do metafizycznego duchowego zwierciadła, to rzeźba ma właściwości soczewki i magnesu. Jej ruch — jeżeli można mówić o ruchu — jest dośrodkowy; dzieło rzeźbiarskie, z całą swoją ekstensywnością, pozornie „grubą" cielesnością, istnieje mocą jakiejś wewnętrznej tajemniczej grawitacji, ześrodkowania „bryłowatej" zewnętrznie wizji wokół jednej idei-punktu. Tym punktem jest, w przypadku rzeźby-portretu, istota, rdzeń osobowości tego oto człowieka, osoba ludzka w całej jej absolutnej niepowtarzalnej indywidualności. Twórczy ruch rzeźbiącego jest dialektycznie złożony, swoiście podwójny: ruch „z" i ruch „do", ekstensywnie-intensywny; wydobywa on formę, kształt zamierzony z materii, a równocześnie kształt ów koncentruje, formuje według i wokół idei. Ciężar rzeźby, jej masa i twardość, jej nieprzenikliwość, opór jej materii, jej bryłowatość — symbolizują stałość, niezmienność, zakorzenienie i zakotwiczenie, trwały rdzeń. Najbardziej tedy namacalna, gruba materialność symbolizowałaby istotę czyli duchowość czystą. Tak pozornie cielesna i najbardziej zmysłowa ze sztuk, rzeźba, uczyniona z materiału stałego, jest w istocie zaprzeczeniem cielesności — z jej materialną tkankową miękkością, biologiczną nieustanną przemianą materii, z jej bytową kruchością i zniszczalnością. Ciało, ześrodkowane wokół niezmiennej idei formy, staje się, zmienia, przemija; rzeźba **jest.** Właśnie o dziele rzeźbiarskim powiedzieć można iż wśród wszystkich dziedzin sztuki ono najbardziej i po prostu jest — tu i teraz. Pod względem więc owego statusu bytowego rzeźba i muzyka to biegunowe przeciwieństwa. Jeśli pominiemy naturalnie znane i oczywiste płaszczyzny pokrewieństwa: wszystkie sztuki — a więc i rzeźba — łączą się w odwiecznym pierwiastku muzyczności — w rytmie; w muzyce samej mówić możemy o cechach w stosunku do rzeźby analogicznych, takich jak: „bryłowatość", „ciężar", swoista „konkretność", „materialność", „statyczność"; a wszak i rzeźba sama zdolna jest nam — w swych najwyższych zwłaszcza przejawach u Michała Anioła, u Rodina — sugerować jakieś wrażenia muzycznego zgoła ruchu, powstawania, procesu, przebiegu; muzyczny rytm, ruch tańca zdaje się przenikać całą epokę stylu w dziejach rzeźby — barok.

Portret, dobry portret rzeźbiarski to zawsze utrwalenie i cofnięcie w siebie, do rdzenia osobowości. W przypadku twórcy tym rdzeniem najcenniejszym jest uprawiana przezeń dziedzina.

Tak więc należy mniemać, że intencją i celem artysty wykonującego portret rzeźbiarski kompozytora jest jakieś istotne dotknięcie tworzonej muzyki. Akt i proces artystyczny rzeźbienia w materii ma wydobyć osobowość muzyczną. Czy, o ile, i w jakim stopniu udało się osiągnąć ów cel autorom rzeźbiarskich portretów kompozytorów w bydgoskiej galerii filharmonicznej? Pytanie to na pewno frapujące; nie możemy wszakże i nie jesteśmy w stanie go tutaj rozstrzygać. Cele w tym szkicu stawiamy sobie skromniejsze i bardziej muzyczne.

Oto rzeźby-portrety znaczą nam i unaoczniają osobowości kompozytorów. Polska muzyka mijającego aktualnie stulecia jawi się nam przede wszystkim jako mnogość, wielość indywidualności artystycznych, skupionych tu i teraz (jedność miejsca i czasu), spontanicznie, bez jakiegoś chronologicznego uporządkowania, bez podziału na żyjących i nieżyjących.

A więc — wspaniały, na wskroś symfoniczny talent, instynkt, temperament, symfoniczna intuicja, inwencja i rdzenne poczucie symfonicznej formy — **Mieczysława Karłowicza.** Cała złożoność, bogactwo, cała fascynująca niejednolitość i dychotomiczność **Karola Szymanowskiego:** między romantyzmem a modernizmem (czy wręcz ekspresjonizmem); między miękko-subiektywnym intymnym liryzmem, a rzeźwo-trzeźwym „wychłodzeniem" folklorystycznym w rytmie; między impresjonistycznym zmysłowym koloryzmem, a Skriabinowską ekstatycznością; między przerafinowanym estetyzmem dekadenckim a „nowoczesnym barbaryzmem"; między romantycznym zakorzenieniem a świadomością i chęcią postępu i eksperymentu; między tradycją a nowatorstwem. Wielka, wybitna indywidualność Witolda Lutosławskiego, górująca coraz bardziej nad całym tym stuleciem muzyki polskiej konsekwentną realizacją artystycznej pełni dzieła muzycznego; harmonia twórczej osobowości — harmonia inwencji (dźwięk, barwa, przestrzeń, forma), myśli kompozytorskiej i ekspresji wynikającej z samego rdzenia dźwięku tu właśnie — w principium maksymalnej doskonałości — zdają się osiągać swój szczyt. Osobna, skupiona w świecie własnego na wskroś oryginalnego idiomu indywidualność **Andrzeja Panufnika;** niezwykle wysubtelnione poczucie nowego piękna splata się tu z głębokim i bardzo swoistym umiłowaniem tradycji, także z archaizacją — cienką, dyskretną, skupioną. Indywidualność **Tadeusza Bairda** przedstawiająca swoistą harmonię romantycznego liryzmu, dramatycznego ekspresjonizmu, klasycznego poczucia piękna, formalnej klarowności i proporcjonalności. Głęboko oryginalny świat symfonicznej wyobraźni i nowej, skondensowanie dramatycznej, ekspresyjnie zwięzłej formy symfonicznej — w osobowości **Bolesława Szabelskigo.** Klasycyzujący, formalnie konkretny, ruchowo-witalistyczny świat kompozycji **Michała Spisaka.** — Konsekwentna realizacja siebie w kompozytorsko-ścisłym idiomie dodekafonicznym — u **Józefa Kofflera.** — Bujność nowo-symfonicznej inwencji **Artura Malawskiego.** — Prężność inwencji, swoisty witalizm, upodobanie w efektownie oryginalnej stylizacji (neofolkloryzmie) **Wojciecha Kilara.**

I dwie potężne, biegunowo różne indywidualności, najbardziej dziś, jak się zdaje, ekscytujące opinię muzycznej publiczności: światowy rozmach, bujność i swoista drapieżność inwencji; odwaga, wręcz zuchwałość sięgania — manifestacyjnie, deklaratywnie, wprost — po największe i najwznioślejsze tematy tradycji duchowości europejskiej; bezkompromisowa realizacja własnych ewoluujących upodobań: śmiałość (nowatorstwo à rebours) pisania dziś muzyki w późnoromantycznym symfonicznym idiomie — u **Krzysztofa Pendereckiego.** Olbrzymia zdolność — wola twórcza — realizowania swych wizji ponad wszelką modą, konwencją, przeciw wszelkiej — towarzysko-układowo-koneksyjnej — światowości; wstrząsająca prostota muzyki zrodzonej z odwiecznych duchowych źródeł sztuki europejskiej — sztuki duchowości chrześcijańskiej: duchalamentacji, psalmu błagalnego, pochwalnego hymnu; odwaga bycia zawsze sobą: twórcą muzyki religijnej, największym w naszym stuleciu — u **Henryka Mikołaja Góreckiego.** Wiemy dobrze, że samo tylko nazwanie, określenie indywidualności nie wystarcza: systematyzujące nawyki naszego umysłu domagają się uogólnień, powiązań, także kontekstów, uzasadnień; umysł nasz — a dokładniej zmysł krytyczny w tym umyśle — domaga się również porównań i ocen oraz wartościowań generalnych.

Dzieło kompozytorów polskich jest częścią kultury światowej i, jako takie, musi być przede wszystkim oceniane — tu i teraz. Pojawia się więc stale powracające, uporczywe pytanie: czy nie są to aby bardziej wielkości lokalne, znaczące przede wszystkim dla nas w kraju, w świecie zaś nie wyrastające ponad ogólny standardowy poziom? Jak to więc naprawdę jest z tą muzyką polską dziś, w ostatniej ćwierci mijającego stulecia? Jakie jest jej miejsce w kulturze współczesnego świata? Jaka jest jej świadomość w powszechnej opinii?

Dość już chyba mamy wszyscy owych powierzchownych, dziennikarskich peanów o „wzroście i znaczeniu", o „randze i uznaniu", o „sukcesach" i „międzynarodowym prestiżu", o tym, że „nie mamy się czego wstydzić" a przeciwnie — „możemy być dumni".

Podobnie płytkie i niepoważne będą przegięcia w drugą stronę: „ostre i bezkompromisowe krytyki", piętnowanie naszej muzyki współ-

1. Bronisław Chromy
Witold Małcużyński

2. Alfons Karny
Mieczysław Karłowicz

czesnej jako wtórnej, eklektycznej, ufundowanej na nieprawdziwych wartościach, ocenianej według fałszywych kryteriów.
Faktem niezbitym są indywidualności kompozytorskie; i faktem jest waga tworzenia przez nie muzyki.
Szczególna wyrazistość, intensywność muzyki jest dla nas uchwytna i oczywista, niezależnie od wszelkich sentymentów i zabarwień narodowych. Być może tu jesteśmy bliscy uchwycenia jakiejś nadrzędnej, ponadczasowej, odwiecznej cechy polskiej, signum polskości, cechy stylu polskiego w muzyce.
Oto bowiem polska twórczość muzyczna, od wieku XV co najmniej, partycypuje — z mniejszym lub większym opóźnieniem, mniej lub bardziej aktualnie — w głównych prądach, tendencjach, stylach, trendach rozwojowych kultury muzycznej Europy. Wiadomo powszechnie, że siła i zasięg tego uczestnictwa opadają w drugiej połowie XVIII stulecia; że, dalej, w wieku XIX nasz udział w głównych prądach kultury muzycznej epoki romantyzmu jest znikomy, że Chopin jest tu jedynym zdumiewająco genialnym wyjątkiem; że nasza wielka literatura tej romantycznej doby rozwija się tak wspaniale i intensywnie jakby kosztem twórczości muzycznej; że pod koniec stulecia dopiero mamy jakieś zalążki myśli symfonicznej (Noskowski, Żeleński, Paderewski) na przyzwoicie europejskim poziomie, a wkrótce potem wybuchnie rewelacyjny talent Karłowicza. Wiadomo również, że w tej szczególnie dziedzinie istnieje „kompleks polski", jakaś wręcz obsesja „doganiania Europy"; ileż śladów tego w pismach i wypowiedziach Szymanowskiego, który — jako obdarzony najwyższą świadomością — czuł się szczególnie odpowiedzialny za uczestnictwo muzyki polskiej w kulturze ówczesnego świata.
To uczestnictwo zwiększa się, nabiera pewnych cech powszechności w okresie międzywojennym (główne prądy neoklasyczne, witalistyczno-folklorystyczne); kontynuowane w pierwszych latach powojennych, potem około 1949 zostaje administracyjnie przytłumione; sztuczne bariery pękają po roku 1956; i odtąd muzyka polska staje się prawdziwie uczestnikiem zachodniej wspólnoty, związana z nią na jej dalsze dobre i złe losy, dzieląca z nią wszystkie jej nadzieje — złudzenia awangardowego postępu — także jej rozczarowania, klęski, załamania i kryzysy. Także więc muzyka polska jest przenikana i bulwersowana krzyżującymi się prądami: dodekafonicznym serializmem i punktualizmem, bruityzmem, neoekspresjonizmem, później neowitalizmami, neofolkloryzmami, neoprymitywizmami, neoromantyzmami. Także i muzykę polską dotyka w ostatnich latach pewne pomieszanie języków, chaos tendencji estetycznych, dezorientacja postaw. Przez to wszystko jednakże, przez całą tę mnogość cech często przeciwstawnych przebija i nad tym dominuje pewna cecha nadrzędna. Nazwałbym ją znamieniem szczególnej intensywności istnienia. Muzyka chce być — jako ten konkretny, indywidualny i jednostkowy utwór muzyczny (dzieło) — i chce oddziaływać; chce być sama w sobie i dla siebie; i chce być dla nas. Nie chce tylko przemijać, nie chce być nieważka i byle jaka; i nie chce być letnia. Powiedzieć by można, iż pragnie nam dawać również sugestie wzrastających temperatur, i sugestie dotykowego namacalnego konkretu. Skroś wszystkie sensy symboliczne, tendencje intelektualne, poetyckie atmosfery przebija ta jedna głęboka, rdzenna skłonność realistyczna (w sensie filozoficznym). Odnosimy więc wrażenie, że w muzyce polskiej naszych czasów ostatnich lat trzydziestu, wcale nie najważniejszy jest udział w aktualnych prądach, ale najistotniejsze jest jej uczestnictwo w bycie (istnieniu dzieł sztuki) poprzez akt i produkt, czynność i wytwór indywidualny. W czymże przede wszystkim przejawia się owa cecha ontologiczno-egzystencjalna? Jest to właściwość złożona. Z jednej strony więc mamy tu jakieś parcie do konkretu formy — jej wyrazistości, zamkniętości, doskonałości; wywieść je można z tradycji ściśle formalnego (klasycznego) myślenia kompozytorskiego Chopina. Z drugiej zaś coś, co korzeniami swymi sięga muzyki polskiej czasu baroku, a co ja nazwałbym gorącą frazą polską, związaną szczególnie z brzmieniem skrzypiec, a przez Chopina „transponowaną" w dźwięk fortepianu. — Istnieje, być może, jakaś ciągła tradycja przejawów tej fazy od Stanisława Sylwestra Szarzyńskiego — poprzez Chopina, poprzez kompozytorów pomniejszych, poprzez Szymanowskiego, Karłowicza, aż po Lutosławskiego, Bairda, Góreckiego, Pendereckiego.
Wobec tej fazy — lirycznej, żarliwej, intensywnej — wobec tego osobliwie melodycznego nasycenia wewnętrznego, wszelkie rozliczne cechy muzyki przyjęte jako polskie muszą być uznane za wtórne, pośrednie, pochodne. Są one o tyle istotne, że związane z polskim krajobrazem, atmosferą polskości, polskim językiem, polską tradycją literacką i obyczajem, polskim folklorem, a nawet czymś tak hipotetycznym jak polska psychika czy polski charakter. Ale wszystkie one straciłyby rację bytu — nie zyskałyby odpowiedniej ważkości, jako cechy zewnętrzne — bez owego odniesienia do nadrzędnej „gorącej fazy" polskiej.
W ujęciach historii muzyki XIX stulecia muzyka polska zaliczana była (oprócz Chopina oczywiście) do tzw. szkół narodowych (obok muzyki norweskiej, węgierskiej i in.), a więc umieszczana, słusznie zresztą, na peryferiach ówczesnych obszarów kulturowych, na poboczu głównych szlaków rozwojowych i prądów stylistycznych. W ówczesnych sporach zasadniczych, głównie w środowiskach niemiecko językowych, na temat modelu aktualnego dzieła muzyki (słynny spór między szkołą nowo-niemiecką a tradycjonalistami), muzyka polska (wyjąwszy Chopina) nie była zupełnie brana pod uwagę. Sama zresztą muzyka polska, ostatnich dwóch stuleci co najmniej, powstaje na rodzimej glebie ogólnej kultury muzycznej osobliwie ubogiej, jałowej (w porównaniu z glebą kultury zwłaszcza środowisk niemieckich). Powstaje, do dziś właściwie w kręgach społecznych, gdzie powszechna świadomość wartości muzyki jest wciąż jeszcze żenująco niska, gdzie miejsce muzyki — w społeczeństwie, wśród innych sztuk — jest ciągle niejasne, nieokreślone, niepewne — mimo oficjalnego statusu państwowego.
Wysoka tedy świadomość kompozytorska ostatnich lat trzydziestu, szczególny witalizm i siła przebicia — moc życiowa, wola egzystencjalna (wola bycia) samej muzyki — nie mają ciągle jeszcze odpowiedniej „bazy" (jakkolwiek tyle tu już zrobiono, a osiągnięcia PWM są niewątpliwe); ciągle jeszcze w fundamentach kultury muzycznej (książki, nuty) zaskakują nas luki, niedopatrzenia, przeoczenia, niedobory. Być może tu właśnie ratuje nas jakoś Europa i świat, ten stały przepływ wartości, recepcja naszych nowo powstających dzieł w tych krajach, gdzie kultura muzyczna ma fundamenty nieporównanie mocniejsze, trwalsze i głębsze niż u nas, bo fundowane systematycznie od lat stukilkudziesięciu; ratuje nas więc stałe otwarcie i orientacja naszej twórczości na rynki światowe. Być może kompozytor polski, skazany wyłącznie na własne środowisko i odcięty od świata, utraciłby w sobie ową siłę twórczą, dzięki której muzyka daje nam taką sugestię egzystencjalnej, bytowej intensywności.
Bo może w gruncie rzeczy niczym innym ta naczelna cecha polskości w muzyce nie jest jak — przejawioną w brzmieniu i formie dźwiękowej — wolą duchowego przetrwania. Może więc i w tym manifestuje się jakoś symbolicznie ta szczególna etniczna cecha duchowej energii narodu nie zagrażającego nikomu i nie pragnącego żadnego wywyższenia, a którego byt — w swych elementarnych podstawach — jest nieustannie, od lat blisko trzystu, zagrożony.
Wola bycia narodem, wola polskości, przejawiała się najpełniej i najwspanialej w języku i w literaturze — we wszechogarniającym żywiole i kosmosie słowa niosącego treść — posłannictwo bezpośrednie, literacko-teatralne symbole, fabuły, sytuacje. Muzyka wśród wszystkich sztuk medium najbardziej uwrażliwione, czułe na intuicje i prądy woli, przejmuje w siebie „sejsmograficznie" te etniczne energie. Być Polakiem to może nic innego jak nieustannie walczyć o tę polskość, być w nieustannej świadomości, w świadomej intucji stanu zagrożenia narodowościowego. Będący i czujący się Polakiem kompozytor transponuje bezpośrednio tę etniczną moc w energię muzyki.

3. Alfons Karny
Karol Szymanowski.

WIZERUNKI RZEŹBIARSKIE WIELKICH TWÓRCÓW MUZYKI POLSKIEJ

Wojciech Skrodzki

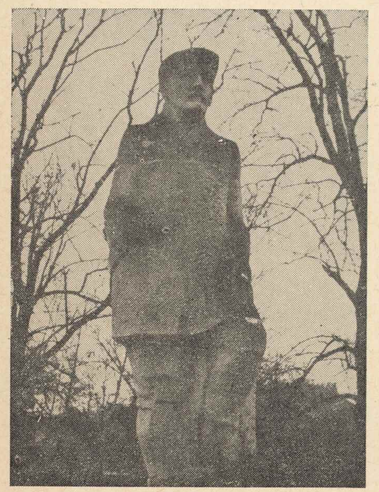
Niezwykła — być może nie tylko w skali polskiej — kolekcja współczesnej rzeźby o tematyce muzycznej, gromadzona od lat przez Filharmonię Pomorską w Bydgoszczy, składa się z paru zespołów. Niewątpliwie najcenniejszym z nich jest **Galeria Portretu Kompozytorskiego,** zanim jednak powstała i ukształtowała się jej koncepcja, Filharmonia podejmowała różne próby przybliżenia odbiorcom muzyki wizerunków wielkich jej twórców i warto w innym miejscu poświęcić parę zdań historii tych inicjatyw.

Problemy wzajemnych powiązań i pokrewieństw pomiędzy różnymi dziedzinami twórczości od dawna i na różny sposób podejmowane były w teoretycznych refleksjach nad sztuką. Dla tematu, jakim jest **bydgoska galeria rzeźby** przy Filharmonii, podstawowy problem stanowi charakter powiązań rzeźby z muzyką, względnie innymi zakresami duchowej aktywności człowieka. Jest to sprawa dość skomplikowana, gdyż owo jak gdyby naturalne w tym przypadku powiązanie plastyki z muzyką okazuje się przy bliższej analizie znacznie bardziej złożone, a ostateczne odpowiedzi mimo wszystko pójdą raczej w innym trochę kierunku. W podejmowanych niejednokrotnie, zwłaszcza w wieku dwudziestym, próbach odnajdywania analogii pomiędzy muzyką i plastyką opierano się bowiem na najbardziej wewnętrznych, ściśle artystycznych, strukturalnych elementach sztuki, stanowiących podstawowy zasób jej języka, takich jak harmonia (względnie świadomy jej brak, dysonanse), kompozycja, akordy i stopniowania, operowanie określoną gamą itp. i to jednocześnie w odniesieniu do języka plastyki, do formy, a przede wszystkim sposobu operowania kolorem, jak i do tworzywa dźwiękowego. Jednakże w takiej perspektywie analogie między muzyką i plastyką (przede wszystkim malarstwem abstrakcyjnym) istnieć mogą w zasadzie jedynie na płaszczyźnie sztuki zwanej czystą, a więc pozbawionej z założenia elementów treści znaczeniowych, psychologicznych i ekspresyjnych; właśnie sztukę w istocie swojej abstrakcyjną. Dlatego rzeźba portretowa, wraz z całym zespołem właściwych jej cech i celów, prowadzić musi w kierunku innych powiązań i analogii.

Nie będą to również powiązania z literaturą, a ściślej poezją, szczególnie akcentowane w odniesieniu do plastyki w okresach nawrotów postawy romantycznej, zwłaszcza w okresie przełomu XIX i XX wieku. Choć wraz z rzeźbą portretową wkraczamy w rejony ekspresji psychiki ludzkiej, a więc te, które uzasadniały wspólnotę treści duchowych sztuk plastycznych i przekazu literackiego, poetyckiego, nie one będą tu najważniejsze. Sytuacja dialogu artysty rzeźbiarza wykonującego portret i artysty-kompozytora, odsłaniającego przed portretującym swą osobowość, tworzy wspólnotę i wiąże sztuki plastyczne z psychologią twórczości, z psychologią głębi. Dzieło artysty-plastyka nie stwarza tu jakiejś płaszczyzny równoległej do dzieła muzycznego, lecz — w najlepszych swych przejawach — ukazuje psychologiczny wizerunek twórcy-muzyka i pośrednio ujawnia źródła oraz odsłania charakter ich twórczości.

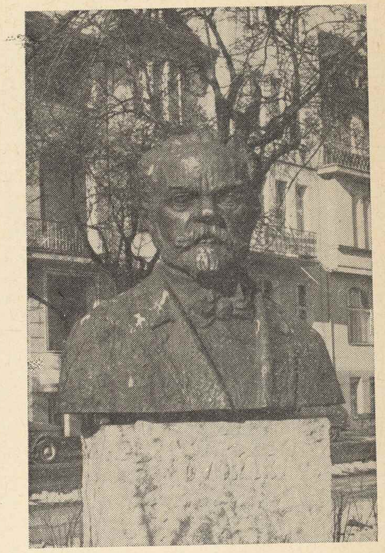
Rozmawiałem z rzeźbiarzami wykonującymi portrety, zdarzyło mi się również samemu pozować do portretu rzeźbiarskiego i bezpośrednio obserwować proces pracy artysty. Pozwoliło mi to zdobyć pewien bagaż obserwacji. Portret rzeźbiarski jest bardzo szczególnym rodzajem twórczości, w sposób zdecydowany wyróżnia się nawet na tle specyfiki twórczości portretowej w ogóle. Nieporównanie bowiem większy jest w tym przypadku, w porównaniu z innymi dyscyplinami sztuki, opór materiału, i ten opór właśnie piętrzy trudności uchwycenia ulotnych ze swej natury stanów psychicznych, utrudnia bezpośredniość wyrazu, a w ostateczności skłania przede wszystkim do syntezy, zarówno syntezy formy, jak i odnalezionego przez artystę wyrazu psychicznego modela. Portret rzeźbiarski powstaje żmudnie i powoli. Nie ma w nim miejsca na błyskawiczną notację przy pomocy kreski czy plamy barwnej tego, co twórca mógł w modelu uchwycić. Tymczasem nie zawsze patrząc na rzeźbę pamiętamy o tym wszystkim, co wynika z podkreślanego przeze mnie oporu materiału. Wprawdzie

4. Henryk Rasmus
Mieczysław Karłowicz



portret rzeźbiarski zawsze powstaje najpierw w glinie, a potem dopiero bywa według tej wersji opracowywany w innych materiałach, niemniej jednak sama glina nie jest tworzywem łatwym: szybko wysycha i kruszy się lub twardnieje niodwracalnie, wymaga dużego wysiłku przy ugniataniu jej i modelowaniu, trudniejsze jest niż w innych dyscyplinach dokonywanie korektur. I jeszcze przez cały czas takiej pracy artysta musi bezustannie odnajdywać sposoby przetłumaczenia na samą tylko formę bryły skomplikowanych relacji formalnych cech zewnętrznych modela i zarazem wewnętrznych rysów jego osobowości. Ostateczna forma portretu rzeźbiarskiego jest więc wynikiem sumy wielu działań manualnych artysty i jego koncepcji widzenia osobowości portretowanego modela, jego wizjonerskiego i penetracyjnego, psychicznego wysiłku. To sumowanie się wielu różnych czynników prowadzi ku owej syntetyczności formy i wyrazu rzeźbiarskiego portretu, o której wspominałem.

Inicjatywa zorganizowania przy Filharmonii Pomorskiej w Bydgoszczy **Galerii Portretu Kompozytorskiego** doprowadziła nie tylko do unikalnej w Polsce galerii rzeźby portretowej, lecz stworzyła również wielu naszym wybitnym rzeźbiarzom szansę artystycznego wypowiedzenia się w zakresie twórczości portretowej szczególnie interesującej, gdyż ukierunkowanej na twórców, tyle, że w zakresie innej dziedziny sztuki. Zasługą inicjatorów tego zbiorowego dzieła jest zwrócenie się do wielu najwybitniejszych reprezentantów twórczości rzeźbiarskiej w Polsce, i to zarówno starszego, jak i średniego oraz młodszego pokolenia. Niektórzy z tych rzeźbiarzy znani byli również z twórczości portretowej, dla niektórych natomiast postawione przed nimi zadanie było w zasadzie nowym. Na podkreślenie zasługuje fakt, że zarówno jedni, jak i drudzy spełnili pokładane w nich nadzieje, stworzyli prace oryginalne, indywidualne w swej ekspresji i ujawniające specyficzne cechy twórczości każdego z tych rzeźbiarzy, a jednocześnie dali trafne i intrygujące psychologicznymi treściami wizerunki najsławniejszych twórców szkoły polskiej w muzyce współczesnej. Twórcy tych rzeźb portretowych reprezentują różne środowiska artystyczne i tendencje w naszej rzeźbie, dzięki czemu **Galeria** ta stanowi jednocześnie swego rodzaju przegląd współczesnej twórczości rzeźbiarskiej w Polsce, choć ograniczenia tego zbioru są oczywiste. Ważne jest jednak, że publiczność przychodząca na koncerty ma jednocześnie możliwość poznania dzieł kilkunastu najwybitniejszych naszych rzeźbiarzy i obserwowania indywidualnych cech ich sztuki, które pomimo wspólnego tematu, jakim jest portret, są wyraźnie widoczne, zwłaszcza w przypadku bardziej swobodnie operujących koncepcją rzeźbiarskiej formy artystów młodszego czy średniego pokolenia, takich jak **Wiktor Gajda, Adam Myjak, Ryszard Wojciechowski, Jan Kucz, Gustaw Zemła.** Doskonały warsztat realistyczny cechuje dzieła artystów-rzeźbiarzy różnych generacji z tym, że u najwybitnieszych przedstawicieli tej dyscypliny sztuki w przeciwieństwie do poprzednio wspomnianych, łączy się on raczej z dążeniem do syntezy i chciałoby się powiedzieć — z większą pokorą podporządkowuje indywidualne cechy swej własnej osobowości twórczej ujawnieniu emanacji osobowości portretowanego artysty-muzyka. Szczególnie wskazałbym tutaj na subtelne i pełne skupienia, głęboko psychologiczne rzeźby **Barbary Zbrożyny,** czy **Tadeusza Łodziany,** w ogólnym wyrazie plastycznym bardziej dążące do syntezy i zwartej formy, lub monumentalne, klasycyzujące i realistyczne zarazem rzeźby portretowe nestora dwudziestowiecznej rzeźby polskiej i najbardziej znanego portrecisty **Alfonsa Karnego,** którego sztuka tkwi korzeniami w klasycyzującej, profrancuskiej orientacji w sztuce międzywojennego dwudziestolecia. Warto podkreślić, że kilka rzeźb portretowych **Karnego** znajduje się w Filharmonii od lat 50-tych i stanowi zapowiedź aktualnej kolekcji, gromadzonej od połowy lat 70-tych. W podobny sposób, jak Galerię Kompozytorów Polskich, znajdującą się w gmachu Filharmonii, można by scharakteryzować zespół popiersi — wizerunków wielkich kompozytorów, rozmieszczonych na cokołach w parku otaczającym Filhar-



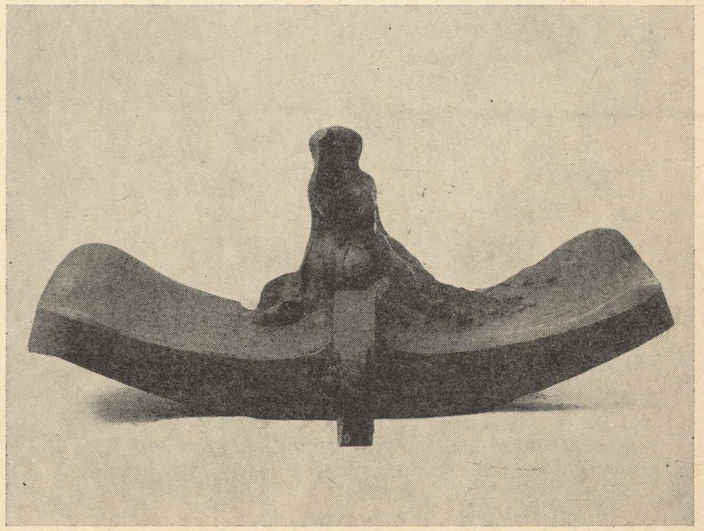
5. Witold Marciniak
Antonín Dvořák

monię. Tu jednak otwarta przestrzeń narzuciła konieczność operowania większą skalą rzeźby oraz bardziej zdecydowanego, mocno zarysowanego modelunku. Część parku w bezpośrednim pobliżu Filharmonii interesująco rozplanowana została w sensie przestrzennym, a w jej zgeometryzowany układ wkomponowane zostały ogromne, całopostaciowe wizerunki słynnych muzyków. Zbiór miniaturowych modeli tych rzeźb znajduje się w Bibliotece Filharmonii. Są one zapowiedzią koncepcji i założeń programowych kształtowanej później **Galerii Portretu Kompozytorskiego,** znajdującej się w pomieszczeniach kuluarowych Filharmonii.

Charakter i cele tej Galerii zostały w bardzo oryginalny sposób opracowane przez dyrektora mgr **Andrzeja Szwalbe,** on też prowadzi nieustające wysiłki nad realizowaniem i kontynuowaniem podjętej przez siebie inicjatywy. Głęboko przemyślane założenia ideowe tej galerii i świadomość związków istniejących pomiędzy różnymi dziedzinami twórczości sprawiają, że z satysfakcją pozwolę sobie zacytować fragment jednej z wypowiedzi dyrektora **Andrzeja Szwalbe.**

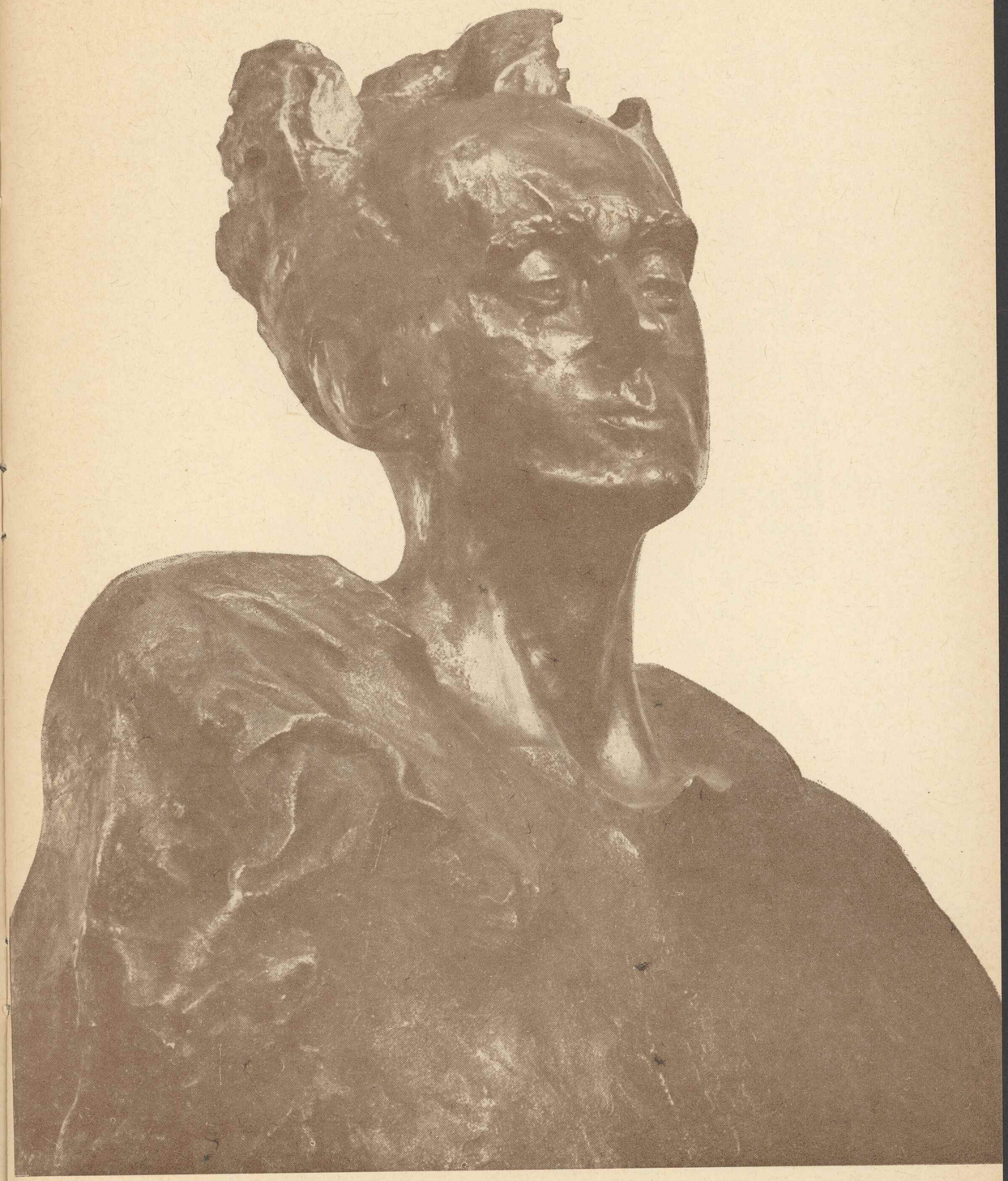
„Zasady kompozycji i ładu formotwórczego są w znacznej mierze dla obu rodzajów sztuk te same. Świetnie więc kontempluje się rzeźbę słuchając muzyki i wyraziściej zarysowuje się forma utworu muzycznego, gdy jednocześnie ma się sposobność oglądu formy rzeźbiarskiej. Występująca w takim syntetycznym przeżyciu estetycznym symbioza obu sztuk jest źródłem niemałej satysfakcji u odbiorcy, o którym przede wszystkim myślimy wprowadzając go w naszej Filharmonii w świat muzyki przy pomocy malarstwa i rzeźby. Portret pewnej osoby, konkretnego kompozytora zostaje przy tym wzbogacony w procesie równolegle przebiegającej percepcji jego utworów o niedostrzegalne kiedy indziej rysy i cechy charakterystyczne, które wspólnie składają się na portret twórczej i stąd niepowtarzalnej osobowości. Z drugiej zaś strony usłyszana kompozycja danego twórcy przestaje być czystą abstrakcją w bliżej nieokreślonym miejscu nieogarnionego universum muzycznego, lecz zostaje przypisana pewnemu geniuszowi, pewnej epoce. Dla przyszłości nie najmniejsze znaczenie kolekcji leży w sferze klimatu czasu i rysów osób, których wizerunki zdołaliśmy w dziele rzeźbiarskim uchwycić, zdając sobie sprawę, że chodzi tutaj o genezę i samo apogeum polskiej szkoły kompozytorskiej".

Galeria bydgoska to najbardziej autentyczny i żywy przykład mecenatu, sprawowanego wobec sztuk plastycznych.

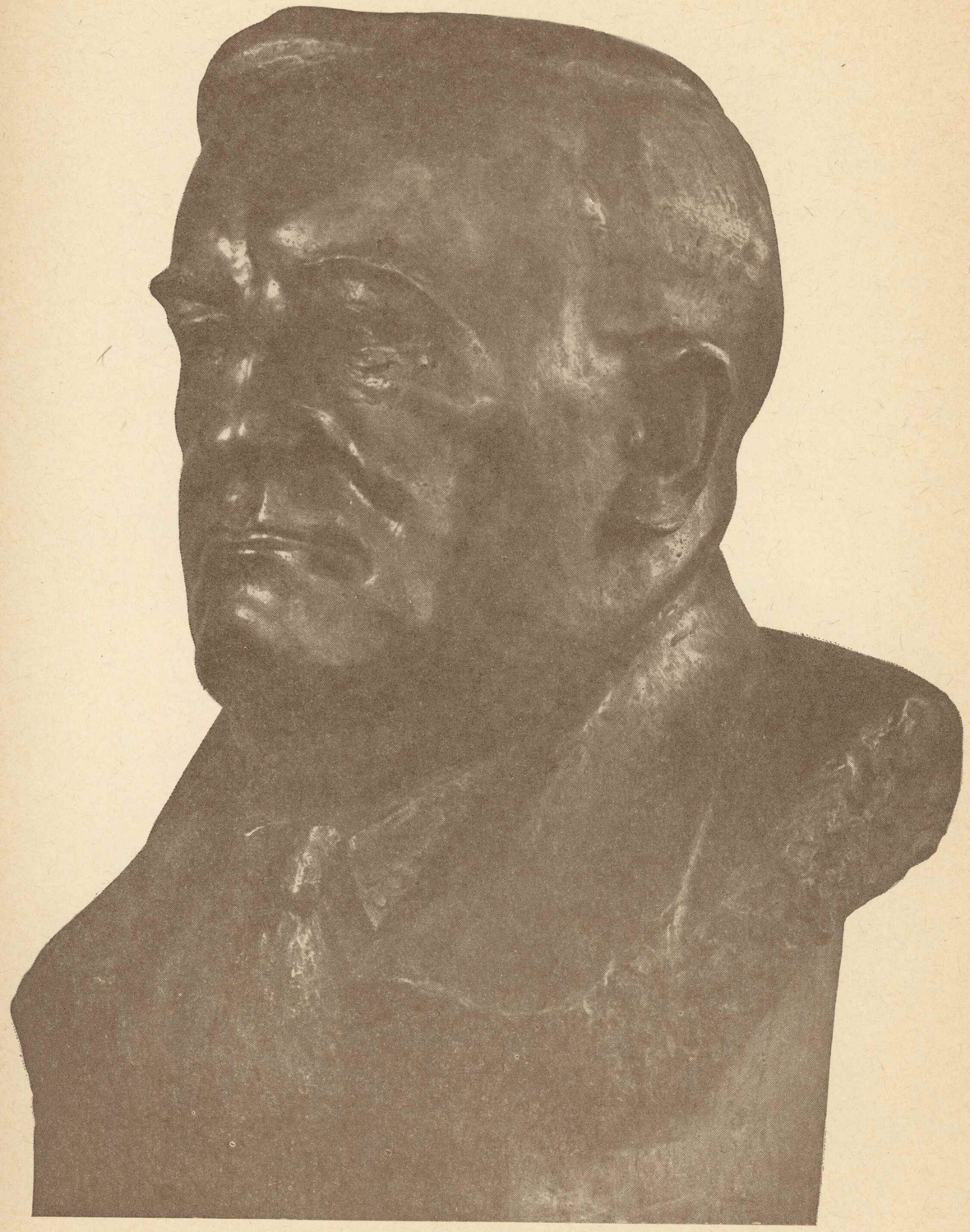


6. Adolf Ryszka
Sinfonia sacra
Andrzej Panufnik in memoriam

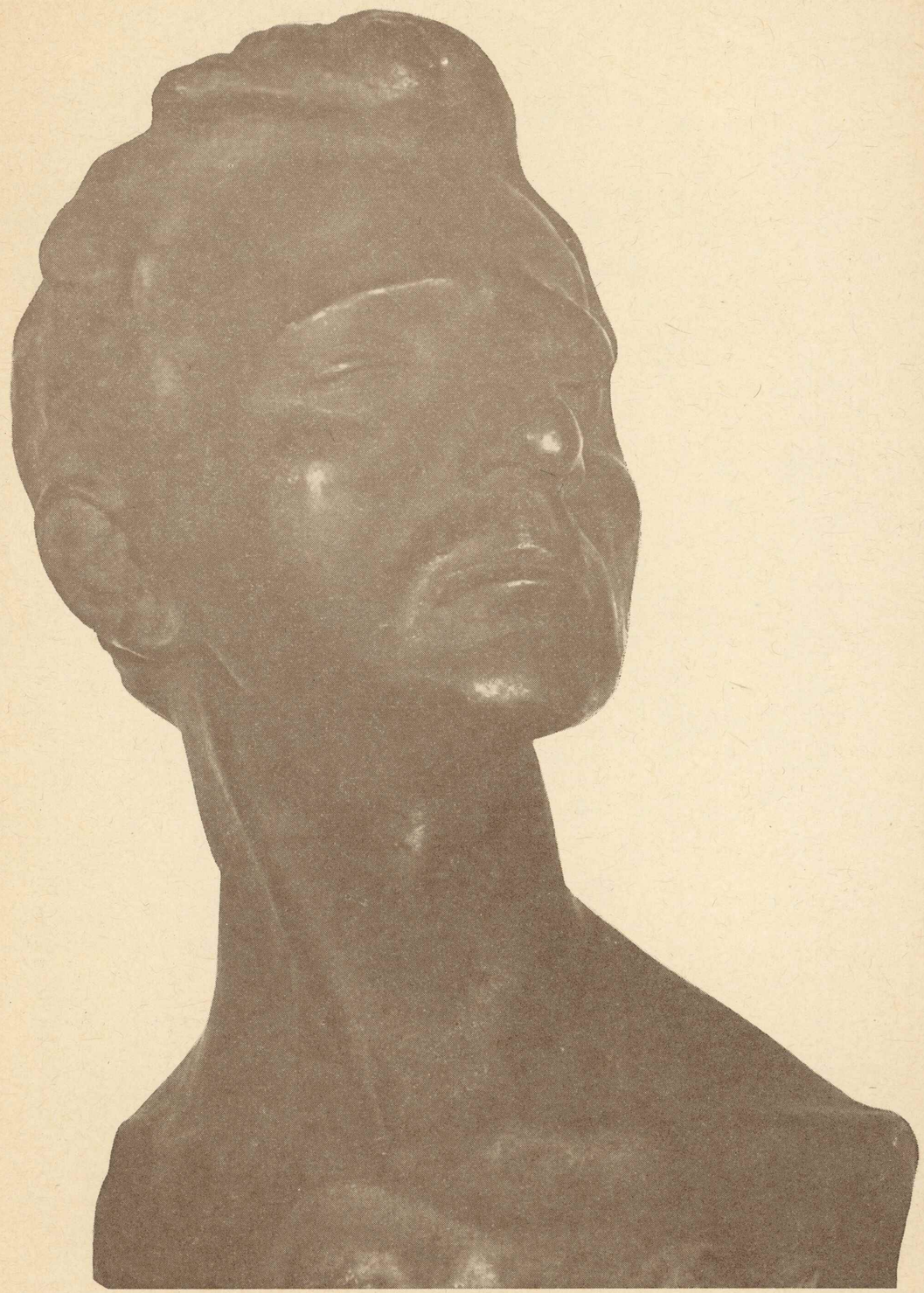
7. Barbara Zbrożyna: *Witold Lutosławski*



8. Jan Kucz: *Wojciech Kilar*



9. Tadeusz Łodziana: *Ludomir Różycki*



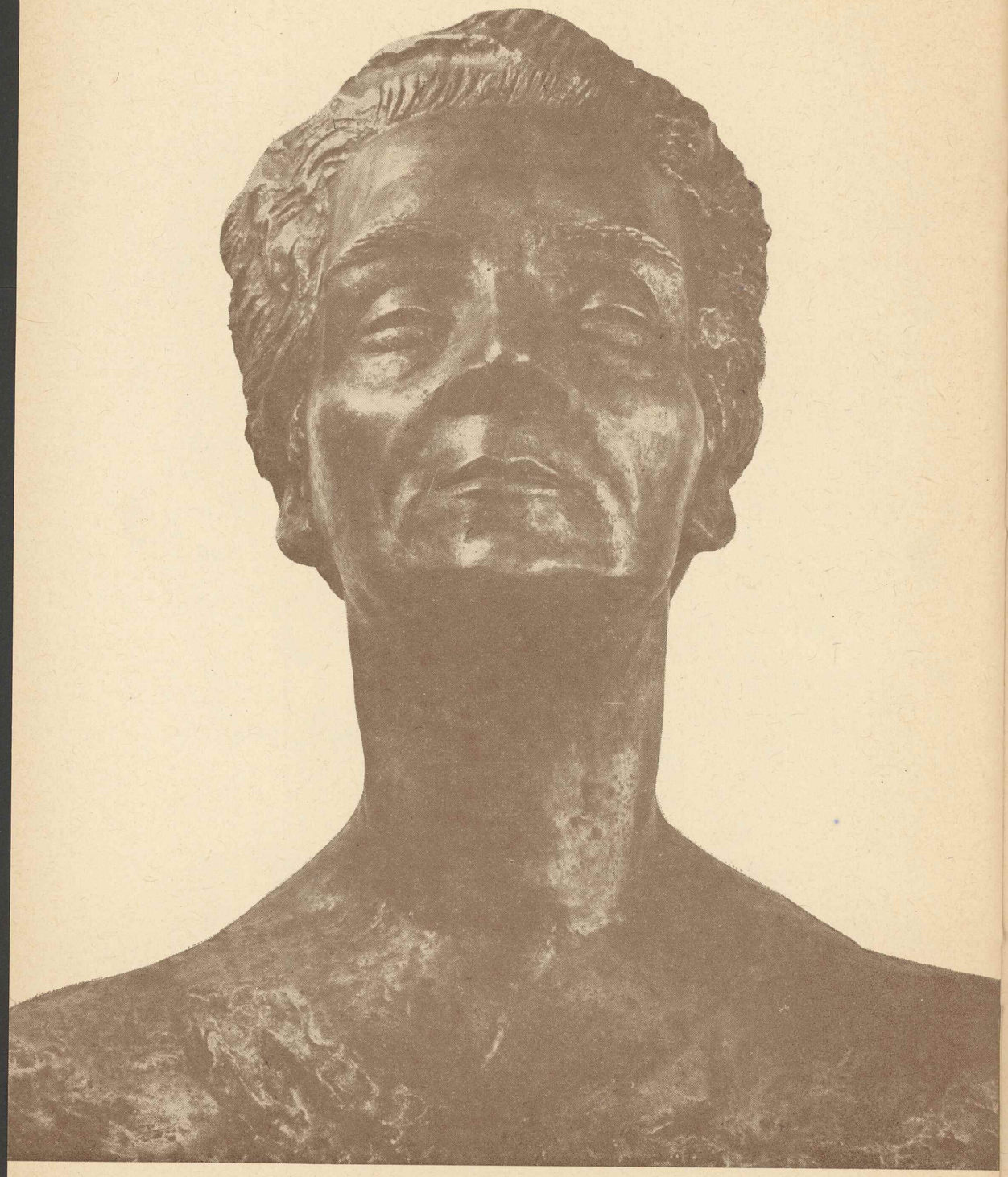
10. Henryk Kuna: *Irydion*

11. Stanisław Sikora: *Józef Koffler*

12. Jan Kucz: *Michał Spisak*

12a. Jan Kucz: *Michał Spisak*

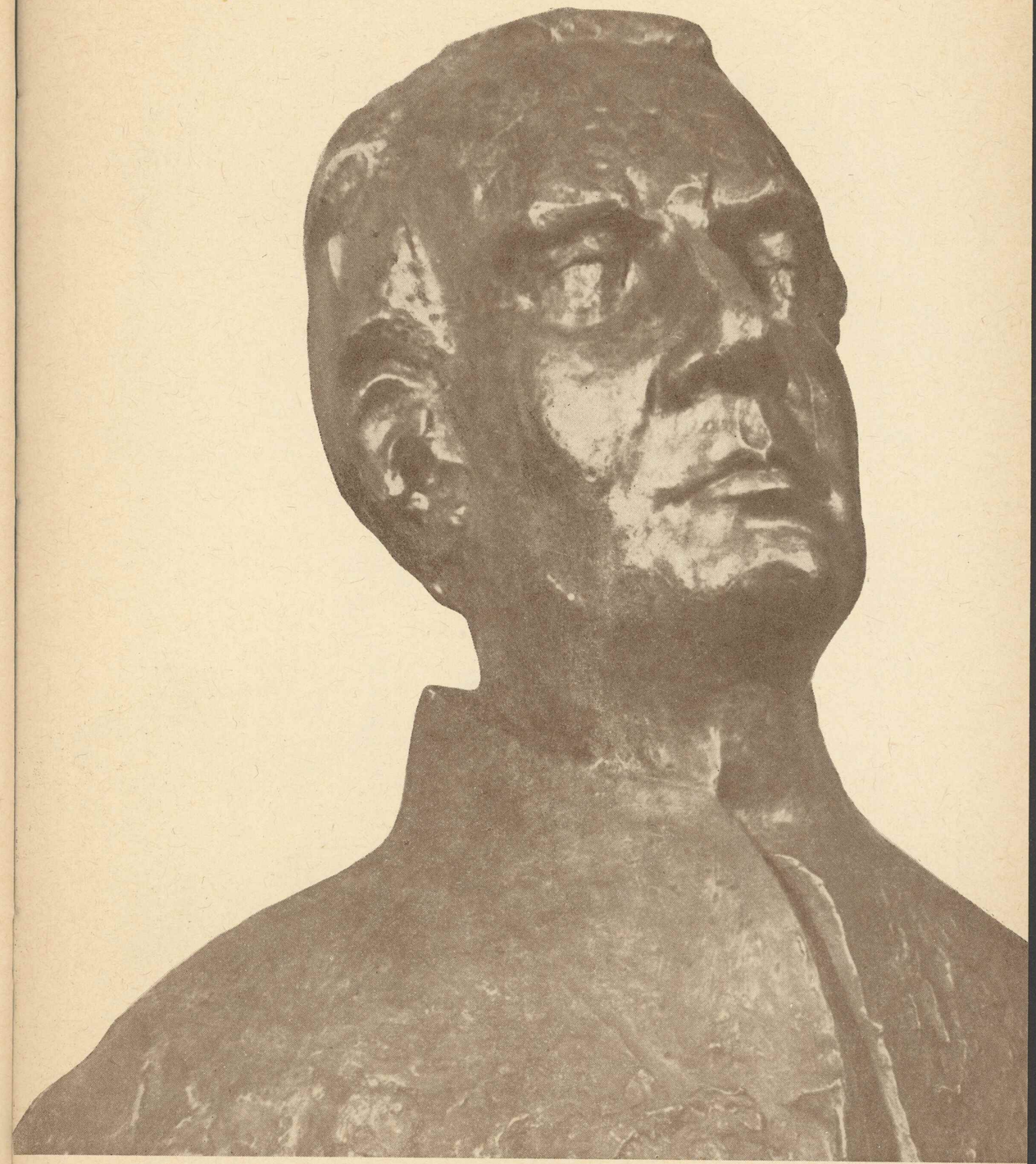
13. Jan Kucz: *Henryk Mikołaj Górecki*



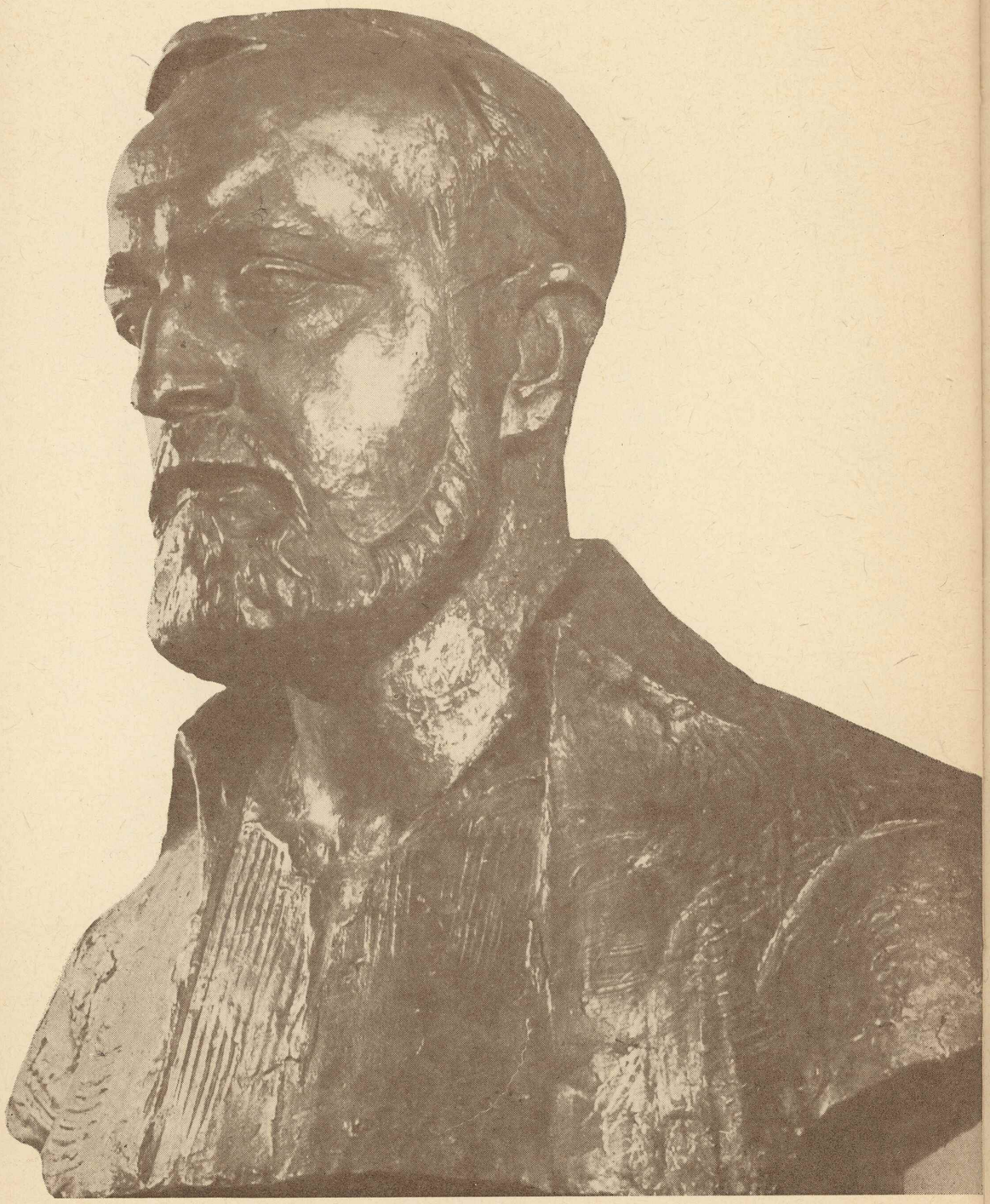
14. Ludwika Nitschowa: *Anna Maria Klechniowska*

15. Gustaw Zemła: *Bolesław Szabelski*

15a. Gusta Zemła: *Bolesław Szabelski*

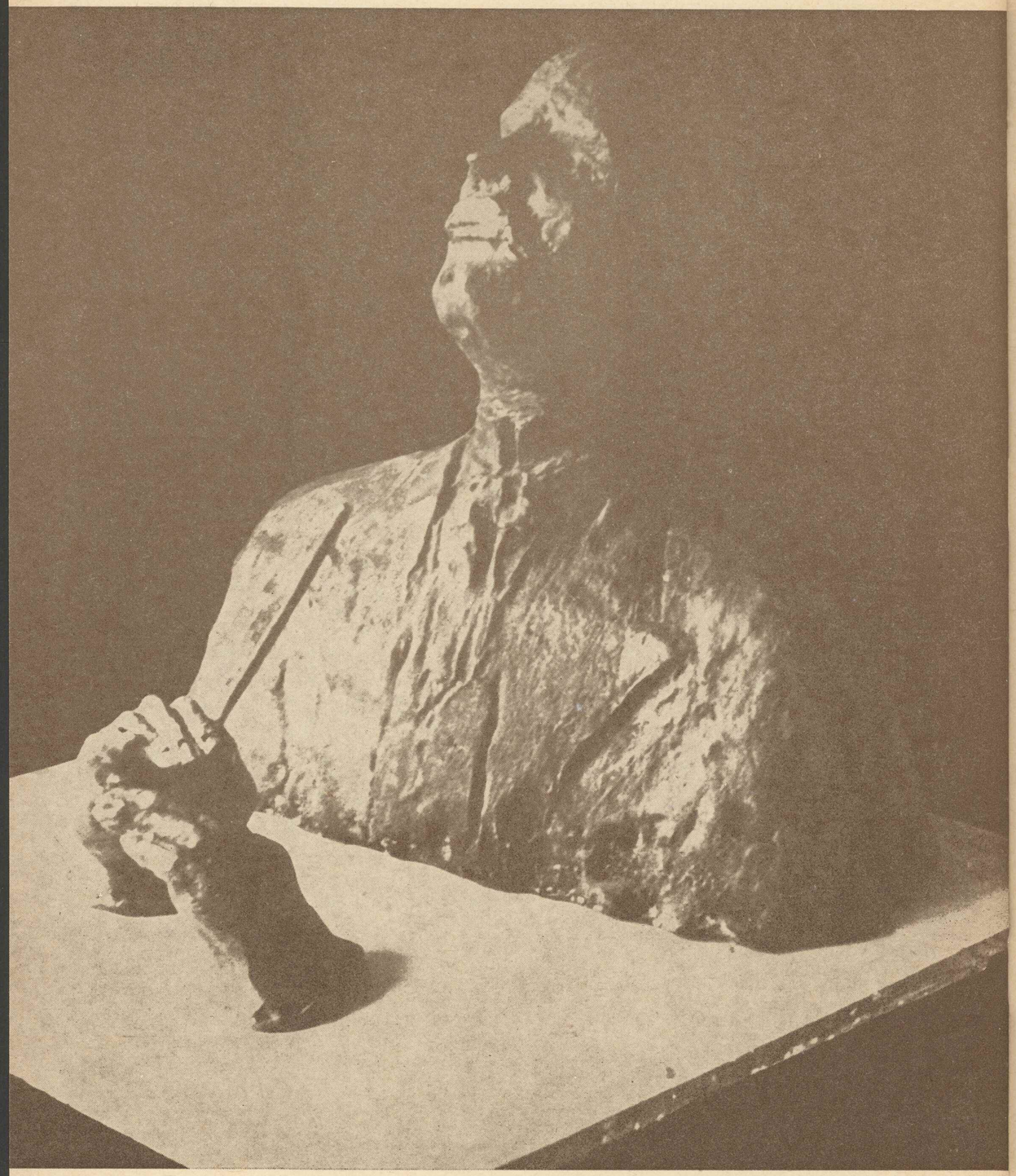


16. Adam Myjak: *Artur Malawski*

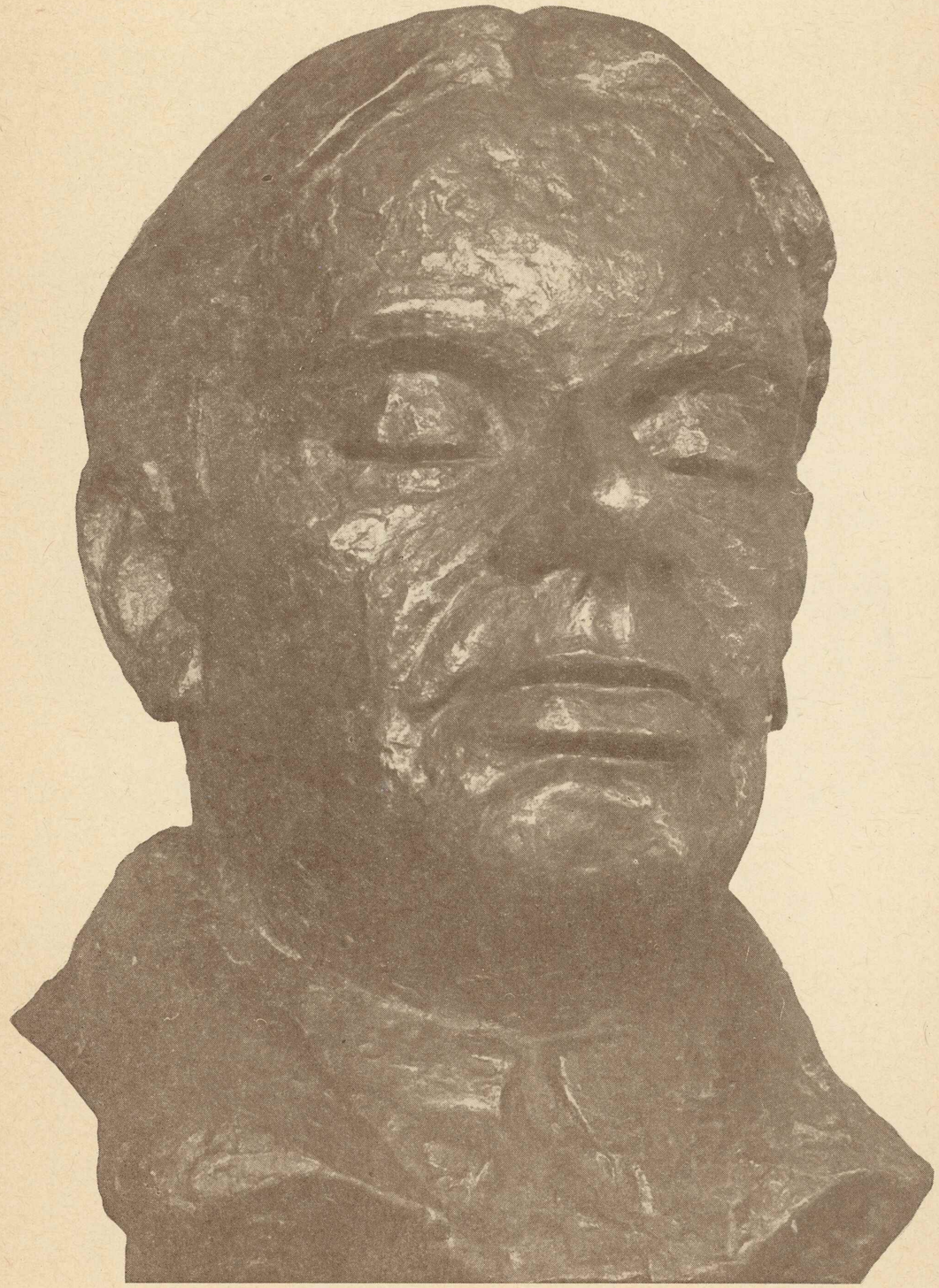


17. Marian Konieczny: *Krzysztof Penderecki*

18. Wiktor Gajda: *Emil Młynarski*

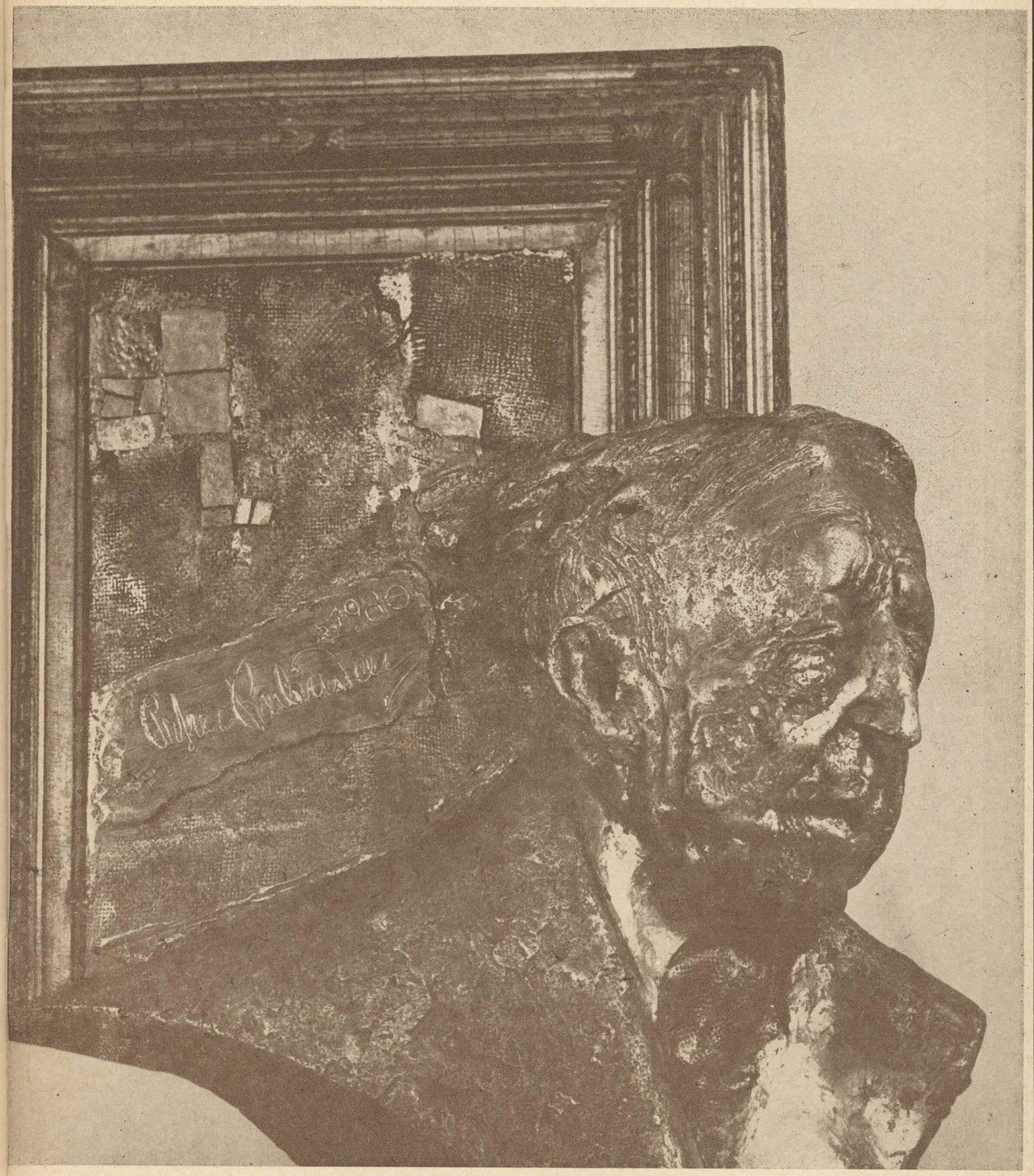


18a. Wiktor Gajda: *Emil Młynarski*

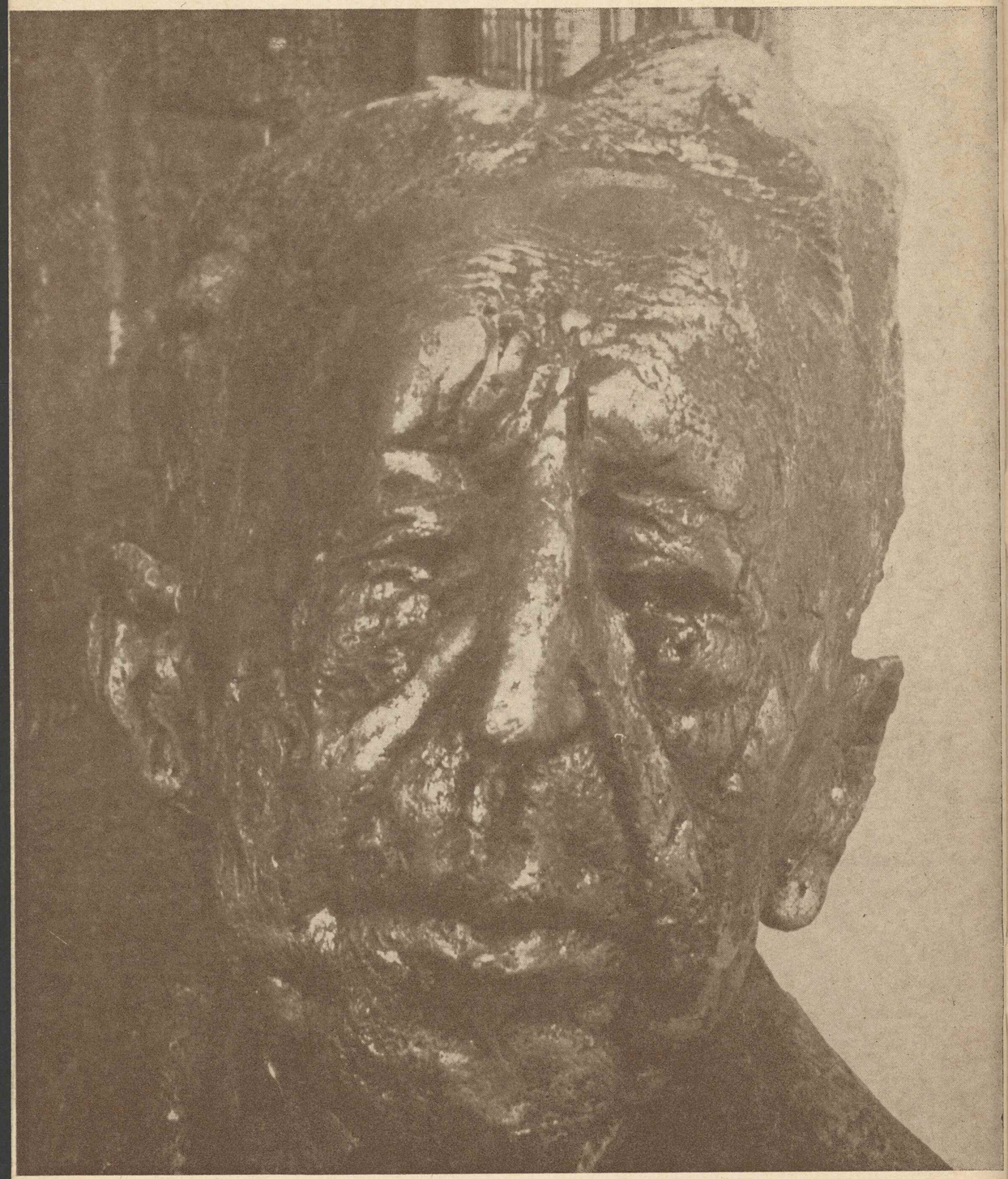


19. Andrzej Kasten: *Tadeusz Baird*

20. Ryszard Wojciechowski: *Henryk Mikołaj Górecki*



21. Ryszard Wojciechowski: *Artur Rubinstein*



21a. Ryszard Wojciechowski: *Artur Rubinstein*

SPIS PRAC

1 BRONISŁAW CHROMY: *Witold Małcużyński*. Brąz, 1980, wys. 65 cm. Odlew autora.

2. ALFONS KARNY: *Mieczysław Karłowicz*. Gips patynowany, lata 50-te. Wys. 95 cm.

3. ALFONS KARNY: *Karol Szymanowski*. Ceramika, lata 50-te. Wys. 95 cm.

4. HENRYK RASMUS: *Mieczysław Karłowicz*. Piaskowiec, 1976. Wys. 389 cm.

5. WITOLD MARCINIAK: *Antonín Dvořák*. Brąz, 1977, Wys. 127 cm. Odlew: Bydgoska Fabryka Maszyn i Urządzeń Przemysłu Spożywczego — Spomasz, Bydgoszcz

6. ADOLF RYSZKA: *Sinfonia sacra Andrzej Panufnik in memoriam*. Brąz, 1982.

7. BARBARA ZBROŻYNA: *Witold Lutosławski*. Brąz, 1980. Wys. 62 cm. Odlew: Brąz Dekoracyjny, Warszawa.

8. JAN KUCZ: *Wojciech Kilar*, Brąz, 1979. Wys. 60 cm. Odlew: Bydgoska Fabryka Maszyn i Urządzeń Przemysłu Spożywczego — Spomasz, Bydgoszcz.

9. TADEUSZ ŁODZIANA: *Ludomir Różycki*. Brąz, 1979. Wys. 65 cm. Odlew: Bydgoska Fabryka Maszyn i Urządzeń Przemysłu Spożywczego — Spomasz, Bydgoszcz.

10. HENRYK KUNA: *Irydion*. Brąz patynowany. Wys. 50 cm.

11. STANISŁAW SIKORA: *Józef Koffler*. Brąz, 1980. Wys. 68 cm. Odlew: Brąz Dekoracyjny Warszawa.

12. JAN KUCZ: *Michał Spisak*.

12a. Brąz, 1980. Wys. 54 cm. Odlew: Brąz Dekoracjny, Warszawa.

13. JAN KUCZ: *Henryk Mikołaj Górecki*. Brąz, 1980. Wys. 39 cm. Odlew: Bydgoska Fabryka Maszyn i Urządzeń Przemysłu Spożywczego — Spomasz, Bydgoszcz.

14. LUDWIKA NITSCHOWA: *Anna Maria Klechniowska*. Brąz, 1980. Wys. 55 cm. Odlew: Bydgoska Fabryka Maszyn i Urządzeń Przemysłu Spożywczego — Spomasz, Bydgoszcz.

15. GUSTAW ZEMŁA:

15a. *Bolesław Szabelski*. Brąz, 1979. Wys. 70 cm. Odlew: Brąz Dekoracyjny, Warszawa.

16. ADAM MYJAK: *Artur Malawski*. Brąz, 1979. Wys. 63 cm. Odlew: Bydgoska Fabryka Maszyn i Urządzeń Przemysłu Spożywczego — Spomasz, Bydgoszcz.

17. MARIAN KONIECZNY: *Krzysztof Penderecki*. Brąz, 1979. Wys. 68 cm. Odlew: Brąz Dekoracyjny, Warszawa.

18. WIKTOR GAJDA:

18a. *Emil Młynarski*. Brąz, 1981. Wys. 40 cm. Odlew: Bydgoska Fabryka Maszyn i Urządzeń Przemysłu Spożywczego — Spomasz, Bydgoszcz.

19. ANDRZEJ KASTEN: *Tadeusz Baird*. Brąz, 1979. Wys. 65 cm. Odlew: Brąz Dekoracyjny, Warszawa.

20. RYSZARD WOJCIECHOWSKI: *Henryk Mikołaj Górecki*. Brąz, 1979. Wys. 115 cm Odlew: Bydgoska Fabryka Maszyn i Urządzeń Przemysłu Spożywczego — Spomasz, Bydgoszcz.

21. RYSZARD WOJCIECHOWSKI:

21a. *Artur Rubinstein*. Beton, 1980. Wys. 69 cm. Odlew autora.

Na odwrotnej stronie okładki:
Ignacy J. Paderewski. Rzeźba Alfonsa Karnego, 1958, granit. Fot. Tadeusz Cytulski.

Na wewnętrznej stronie okładki:
Fragment parku przy Filharmonii z rzeźbami wielkich muzyków polskich. Fot. Zofia Kiepuszewska.

Na trzeciej stronie okładki:
Igor Strawiński. Rzeźba Barbary Zbrożyny w parku w pobliżu Filharmonii.

Fot. Zofia Kiepuszewska. Zdjęcia: 1, 3—5, 8—15, 17—22, fot. Zofia Kiepuszewska; 2, 7, 16 fot. Tadeusz Cytulski; 6 fot. Mariusz Hermanowicz.

Opracowanie graficzne:
Hubert Hilscher

Redakcja:
Eleonora Harendarska

Cena zł 50,—

WSiP Bydgoszcz — Zam. 2378/1157 — C-8