

## Jan Marcin Gałeczki

### Henryk Palulis - w trosce o przyszłość pokolenia

W naturze sztuki - muzyki leży tworzenie nowych jakości na gruncie estetycznym i programowym. Niezależnie od opinii współczesnych o powstałej przed dziesięć laty „Szkoła ćwiczeń” przy Filii AMFC, okres ten był z pewnością jednym z najważniejszych zjawisk w dziedzinie oświaty muzycznej regionu Podlasia. Czymże jest zatem „Szkoła ćwiczeń”, która wypracowała wartość samą w sobie powszechnie uznaną i cenioną? Na czym polegają owe subtelności i różnice programowe będące novum nie tylko w regionie, ale też w pojęciu globalnym całego kraju? Zanim historia natchnie przyszłe pokolenia do retrospekcji, należy uświadomić sobie, że wartości programowo-ideowe zasługują na uwagę tylko wtedy, kiedy są podporządkowane oryginalnej wizji. Nie ulega wątpliwości, że inspiracji pracowników naukowych Filii AMFC w Białymstoku, profesorów: Jana Kadłubskiego, Witalisa Raczkiewicza, Andrzeja Zielińskiego oraz ówczesnego dyrektora Zespołu Placówek Kształcenia Artystycznego im. Ignacego Jana Paderewskiego w Białymstoku, Stanisława Olędzkiego, została urzeczywistniona idea wraz z jej społeczną funkcją, polegającą na wnoszeniu do życia muzycznego nowych elementów dydaktycznych i naukowych.

Nadrzędnym celem powstania „Szkoły Ćwiczeń” w murach białostockiej uczelni było w pierwszej kolejności zrewidowanie i usprawnienie aktualnych metod nauczania, w drugiej kolejności stworzenie placówki dydaktycznej na wzór działających w byłym Związku Radzieckim Centralnych Szkół Muzycznych - Instytutów (Instytut Pedagogiczny im. Gniesinych w Moskwie), w których pod okiem profesorów, asystentów, wykładowców kształci się nie tylko młodzież szczebla elementarnego, ale przysposabia się też w wiedzę teoretyczną i praktyczną przyszłych nauczycieli przedmiotu, w ramach metodyki nauczania gry na instrumencie i praktyk pedagogicznych studentów.

Mówiąc o początkach pracy „Szkoły ćwiczeń” znaczący udział w kształtowaniu i wdrażaniu nowych metod nauczania należy przypisać równolegle obok sekcji fortepianu - sekcji instrumentów smyczkowych - skrzypiec, której nadzorował i przewodniczył zasłużony skrzypek - solista i pedagog, uczeń Wacława Kochańskiego i Zenona Felińskiego, laureat IV nagrody Międzynarodowego Konkursu Skrzypcowego im. Henryka Wieniawskiego w Poznaniu w 1952 r. (I nagroda - Igor Ojstrach, ZSRR), profesor klasy skrzypiec Akademii Muzycznej im. Fr. Chopina w Warszawie - **Henryk Palulis**.

Stanisław Olędzki w jubileuszowym folderze poświęconym X-leciu „Szkoły ćwiczeń” napisał: „[...] w każdej szkole, mądrej szkole ceni się obecność najstarszych, a więc najbardziej doświadczonych nauczycieli. Oni są prawdziwymi

„mózgami” szkolnego organizmu. Skumulowana w nich przez dziesięciolecia praktyki wiedza i doświadczenie, jest największym skarbem szkoły. W kontakcie z początkującymi i młodszymi nauczycielami ten nieoceniony skarb im przekazują stopniowo przekształcając ich w podobnych sobie „mistrzów.”<sup>1</sup>

Profesor Henryk Palulis zwykł mawiać, że niezmiernie ważnym warunkiem dobrej jakości pracy zespołowej jest etyka zawodowa pracowników. Pedagog o określonym poziomie posiadający poczucie zawodowej odpowiedzialności osiąga odpowiednie wyniki, a tym samym buduje sobie autorytet. Jego mistrzowie, Wacław Kochański oraz Zenon Feliński uczyli go uczciwości, solidności i rzetelności w wykonywaniu obowiązków zarówno w okresie nauki, jak też w przyszłej pracy pedagogicznej. Utrwalanie przez nich tych cech uważał za podstawę w swoim wychowaniu muzycznym. W rozmowach ze studentami w ramach zajęć grupowych z przedmiotu *Metodyka nauczania gry na skrzypcach* w dużej mierze zwracał uwagę na istotę nauki wnikając głęboko w jej charakter metodycznego poznania. Nauka jest nierozzerwalnie związana ze świadomością metody i jej wdrażania w pracy pedagogicznej. Przeciwnością wiedzy naukowej, jest brak poczucia świadomości, co czyni z pozyskanych informacji treści o charakterze natury pospolitej. A więc co zrobić i uczynić, aby treści przerodziły się w wiedzę przeistaczającą naukę w duchowe spełnienie? W opinii profesora Henryka Palulisa należy zwrócić szczególną uwagę na język. Tak jak ćwiczysz i grasz na instrumencie kierując umysł i serce na nieprzemijające wartości zawarte w tekście nutowym, tak język, umiejętne posługiwanie się nim, urzeczywistniać będzie ogólnoludzkie idee. W ugruntowaniu powyższych myśli winna służyć szkoła nie zapominając znaczenia tradycji rodzinnego domu. Praca nad warsztatem stanowi jedynie pewien etap na drodze w zdobywaniu umiejętności będących zarazem odbiciem naszego wnętrza w kontekście rozumowego pojmowania ziemskiego bytu. To, co doświadczamy na co dzień, degradację i upadek człowieka, nie powinno pozostawać obojętne wrażliwemu artyście, a to, co przefiltrował jego umysł, mieć powinno odbicie w sztuce. Albert Schweitzer napisał „Wszelki odbiór artystyczny jest działaniem. Twórczość artystyczna jest jedynie szczególnym przypadkiem artystycznej postawy względem bytu. Niektórzy ludzie spośród wielu przeżywających jako artyści to, co się wokół nich dzieje i znajduje, potrafią odtworzyć, co słyszeli i widzieli, w mowie barw, dźwięków albo słów. Różnica nie polega tu właściwie na tym, że są oni bardziej artystami niż inni, lecz na tym, że potrafią mówić wtedy, gdy inni pozostają niemi. A gdy przekonamy się z jak elementarną siłą i namiętnością ludzie skazani na receptywność doznają niekiedy uczuć artystycznych i jak wiele ich niema wyobraźnia wnosi do dzieł stworzonych przez innych - myśl, że dar mowy przypadł nielicznym „wielkim” jedynie wskutek przypadku, bynajmniej nie wyda się nam już tak paradoksalna.

Sztuka jest przenoszeniem estetycznych asocjacji myślowych. Im bardziej kompleksowo i intensywnie przejawiają się świadome i nieświadome wyobrażenia i

---

<sup>1</sup> **Folder** - Jubileusz X-lecia Filii Państwowej Szkoły Muzycznej I st. Zespołu Szkół Muzycznych im. Ignacego Jana Paderewskiego w Białymstoku. Białystok 2003, s. 9.

myśli jakiegoś artysty w jego dziele, tym większe wywierają wrażenie. Udaje mu się wówczas porwać za sobą innych, którzy równie żywo doznają uczuć pełnych fantazji, jakie - w odróżnieniu od zwyczajnego słyszenia, widzenia i przeżywania - nazywamy sztuką. To, co w dziele sztuki poznać możemy za pomocą zmysłów, w istocie jedynie pośredniczy pomiędzy dwiema czynnymi wyobraźniami. Wszelka sztuka przemawia za pomocą znaków i podobieństw. I nikt nie zdoła wyjaśnić, jak się to dzieje, że artysta umie w nas obudzić egzystencję taką, jaką sam przeżył i oglądał. Żaden język artystyczny nie jest adekwatnym wyrazem tego, co przedstawia - najważniejsze w nim natomiast jest to, co w nim się kryje i wypowiedzieć się nie da.<sup>2</sup>

Za wzór człowieka i artysty stawiał profesor Henryk Palulis postać polskiego dyrygenta Artura Rodzińskiego, którego sześćdziesięcioletnie życie toczyło się w rytmie nieustannej pracy w poszukiwaniu doskonałości interpretacyjnej. Jego oddanie i zaangażowanie na rzecz idei stworzenia z orkiestr amerykańskich najlepszych w świecie (Filadelfia 1926-1929, Los Angeles 1929-1933, Cleveland 1933-1943, New York 1943-1947, Chicago 1948-1958), było wręcz posunięciem epokowym w kulturze muzycznej "nowego świata". Wirtuozerię muzyków orkiestry NBC kojarzoną do dnia dzisiejszego z postacią włoskiego kapelmistrza, Arturo Toscaniniego, zawdzięczamy osobie Artura Rodzińskiego, o czym rzadko kto pamięta. To on w drugiej połowie lat trzydziestych dokonał wyboru muzyków wyselekcjonowanych z najlepszych orkiestr amerykańskich, a wszystko dla idei stworzenia jednego organizmu wrażliwego na każdy gest i ruch dyrygenta. Styl orkiestry NBC, nazywany „stylem Toscaniniego”, w pojęciu profesora Henryka Palulisa nosi tak naprawdę znamiona muzykalności i wirtuozerii Artura Rodzińskiego. Jednak, jak życie pokazało, los potrafił być okrutny dla swoich wybrańców. „Fanatyzm” i oddanie Rodzińskiego na rzecz czystej sztuki było nie w smak ludziom pospolitym, czyniącym artyście ciągle aluzje i intrygi. Nadmuchana poza, groszorbstwo i schlebienie tandecie było obce Rodzińskiemu. W oświadczeniu z tytułu opuszczenia Ameryki czytamy między innymi: „[...] nawet, gdyby przyniesiono mi na wyłącanej tacy zaproszenie na któreś z najwyższych stanowisk - nie przyjmę”, a tamtejszych dyrygentów amerykańskich nazwał w dalszym oświadczeniu "smokami w rodzaju Fafnera i Fasolta, uganianymi się tylko za złotem, zapewniając ich że mogą spać spokojnie, bo nie ma zamiaru z nimi rywalizować.”<sup>3</sup> Postać Artura Rodzińskiego, jego dokonania w dziedzinie sztuki wykonawczej i fonograficznej stanowią źródło bezcennej wiedzy ukazując nam współczesnym osobę „budowniczego i wychowawcy orkiestr amerykańskich”, jak podkreślano wielokrotnie w prasie amerykańskiej.

Na koniec zajęć poświęconych Arturowi Rodzińskiemu profesor Henryk Palulis powiedział: „Nasz byt został nam dany jak dar, coś cennego, natomiast nasze myślenie ucieleśnia nasze istnienie. Róbmy zatem wszystko jak Rodziński, aby było ono czyste i jasne jak złoto.”

<sup>2</sup> Albert Schweitzer *Jan Sebastian Bach*. Kraków 1987, PWM, s. 326.

<sup>3</sup> Mateusz Gliński – *Artur Rodziński*. „Ruch Muzyczny” 1959, s.15.

Samoświadomość nie każdemu jest dana i nie każdemu przypada w udziale, zatem należy pamiętać, że dzięki woli stwarzamy samego siebie, może nie od razu i nie z niczego, ale na przestrzeni całego życia czerpiąc natchnienie z dziejowych podstaw określonego bytu. Tak naprawdę to my jesteśmy odpowiedzialni za nasze postawy i wybory osób, które stanowić powinny dla nas drogowskaz na przyszłość.

Dla profesora Henryka Palulisa postać węgierskiego skrzypka i pedagoga, Carla Flescha była wszechobecna, jeżeli chodzi o obszar metodycznego poznania. Z pewnym żalem wracał pamięcią do wspomnień z czasów II wojny światowej, której wybuch uniemożliwił mu studiowanie u węgierskiego mistrza. Rozwiązaniem owego problemu miało być poznanie wiedzy teoretycznej w powiązaniu z praktyką. Służyły temu zajęcia grupowe, na których punktem wyjścia do rozważań i przemyśleń było ponadczasowe dzieło *Die Kunst des Violin-Spiels* w dwóch tomach (Berlin 1923-28) w tłumaczeniu Emila Górskiego (Kraków 1960, PWM). Zajęcia były formą ukazującą nam młodym wieloznaczność możliwości metod nauczania, ich nieskończenie plastycznych znaczeń, w których dominowała prawda i piękno. Obserwując metody pracy profesora Henryka Palulisa z dziećmi „Szkoly ćwiczeń” mogliśmy w sposób pełniejszy uświadomić sobie ogrom wiedzy teoretycznej w całej jej rozciągłości, która wprawdzie nie miała w końcowym wymiarze zajęć charakteru praw ostatecznych, ale stawiała młodego człowieka - ucznia jako źródło genialności i pewnej zagadki. Stąd oryginalność dziecka i jego pełniejsze zrozumienie bliższe będzie zawsze pedagogom.

Charakterystyczną cechą ogólnie przyjętych teorii i jednym z zasadniczych powodów, dla których warto je tworzyć jest to, że ogarnia swym zasięgiem nie tylko te fakty naukowego rzędu, ale także wiele innych, które nie zostały jeszcze zauważone i nie w pełni zdefiniowane. To samo dotyczy ludzi nieprzeciętnych, którym epoki zawdzięczają to, co nazywamy początkiem życia, a w dalszej konsekwencji jej duchowym spełnieniem. Trudno nie zauważyć, że muzyka, poezja, malarstwo są dziełami stanu ducha, a więc natura ludzka jest jednym ze środków przedstawiania indyferencji swej rzeczywistości.

W opinii profesora Henryka Palulisa, Fritz Kreisler uosabiał element aktywności i siły stając się zarazem nowatorem i poetą swojej epoki. Carl Flesch napisał: „Kreisler stworzył technikę wydobywania dźwięku, która umożliwia mu w szczególny sposób wyrażenie własnej osobowości. Używa mało smyczka, gra silnym naciskiem, z ustawiczną, jak najbardziej intensywną wibracją nawet w biegnikach i osiąga tymi specyficznymi środkami olbrzymi wyraz. Do jakich jednak wyników mógłby doprowadzić system nauczania, który by jego czysto indywidualne środki wyrazu przyjął jako ogólnie obowiązującą zasadę?”<sup>4</sup>

Nawiązując do pytania Carla Flescha z punktu widzenia upadku wartości współczesnego świata, styl Kreislera uświadamiać nam będzie po wsze czasy istotę języka wybitnej jednostki, stając się zarazem nośnikiem unikalnych treści chroniących współczesność przed pustą zewnętrżnością. Przyjmując zatem

---

<sup>4</sup> Carl Flesch - *Sztuka gry skrzypcowej*, cz. I. Kraków 1960, PWM, s. 10.

kryteria orientacyjne należy pamiętać, że to, co było kiedyś bez wątplenia wielkie i wzniosłe w pojęciu sztuki wykonawczej, wyrosło z racjonalności języka. Dzięki językowi dochodziło do tak częstych naukowych odkryć w każdej z dziedzin nie wyłączając w tym muzyki. Pojęcie choćby dykcji muzycznej, jest pojęciem nierozzerwalnie związanym z mową ludzką. Wolfgang Goethe napisał: „Gdy ktoś słowo i wyraz traktuje jako święte świadectwa, a nie zależy mu na tym, by je szybko i doraźnie puścić w obieg, na podobieństwo zdawkowych monet i papierowych pieniędzy, lecz na tym, by były prawdziwym ekwiwalentem w wymianie duchowej, temu nie można mieć za złe, gdy zwraca uwagę, że utarte słowa, w których nikt nie znajduje nic złego, mogą jednak wywierać szkodliwy wpływ, zaciemniać poglądy, zniekształcać pojęcia i nadawać fałszywy kierunek całym specjalnościom.”<sup>5</sup>

W trosce o pomyślną ewolucję języka, uwzględniając pewne lęki i obawy związane z „nierzeczywistością” potocznej mowy prowadzącej do ogólnego społecznego chaosu, przestrzegał niegdyś Friedrich Nietzsche: „Wszędzie tutaj język jest chory [...]. Siła języka, który stale musiał się wspinać na najwyższe dostępne mu szczeble, by ująć królestwo myśli, wyczerpała się za sprawą tego nadmiernego napięcia w krótkiej epoce nowszej cywilizacji. Tak, że teraz nie jest już zdolny dokonać właśnie tego, co stanowi jedyną rację jego istnienia: by cierpiący mogli się wzajemnie porozumieć w sprawach najprostszycych życiowych trosk. Człowiek nie umie wyrazić w języku swojej niedoli, nie może się prawdziwie porozumieć. W tej budzącej mroczne uczucia sytuacji język stał się samoistną siłą, zamknął ludzi w upiornym uścisku [...]. Gdy tylko ludzie starają się porozumieć i zjednoczyć w pracy nad jakimś dziełem, ogarnia ich szaleństwo ogólnych pojęć, więcej nawet - czystych brzmień słów i w następstwie niemożności porozumienia tworzy ich wspólnotowego ducha noszą znamię braku zrozumienia, skoro nie odpowiadają one rzeczywistym troskom, a tylko pustce despotycznych słów i pojęć. I tak do wszystkich cierpień ludzkości dochodzi cierpienie z powodu konwencji, to znaczy zgody w słowach i działaniach, której nie towarzyszy zgoda uczuć [...]. Wraz z upadkiem języka człowiek staje się niewolnikiem słów: przymus ten sprawia, że nikt już nie potrafi odsłaniać samego siebie, mówić naiwnie [...] walczy z wykształceniem, którego sukcesów ma dowodzić nie to, że ułatwia wykształcenie się jasnych odczuć i potrzeb, lecz to, że wplątuje jednostkę w sieć "jasnych pojęć" i uczy ją porządnie myśleć”.<sup>6</sup>

Dochodzi zatem do swoistego zamknięcia człowieka „w języku poprzez język”. Podobnie się rzecz przedstawia w kontekście estetyki wykonawczej. Interpretacje wielkich dzieł w archiwalnych nagraniach, a co za tym idzie, uwidacznianie pewnych konstrukcji myślowych poszczególnych artystów wywodzących się z różnych szkół narodowych takich, jak Mischa Elman, Adolf

---

<sup>5</sup> Johann Wolfgang Goethe *Noten und Abhandlungen zu besserem Verstandnis des West- ostlichen Divans*, w: *Samtliche Werke*, t. V. Stuttgart - Berlin 1902-1907, s. 221-222.

<sup>6</sup> Friedrich Nietzsche *Unzeitgemasse Betrachtungen*. W: *Werke*, 1.1, s.387-388.

Busch, Vasa Prihoda, Jenő Hubay, Eugène Ysaÿe - stanowi dla współczesnych adeptów sztuki świat wyjęty niczym z lamusa. Zdawkowe wypowiedzi młodych ludzi, graniczące z ignorancją, smuciły profesora. W tych trudnych momentach zachowywał jednak optymizm w dobroduszny sposób podkreślając elitarny charakter muzyki i jej wykonawców. Carl Flesch napisał: „Gra skrzypcowa wykazuje, że podlegała ona z biegiem czasu tak samo zmianom gustu, jak inne dziedziny sztuki. W minionym stuleciu we wszystkich dziedzinach sztuki zaszły ogromne przemiany, wobec tego wydaje się rzeczą naturalną, że również muzyczna interpretacja ulega wpływom współczesnego sposobu odczuwania i dostosowuje się do niego. O ile więc mamy prawo przyjąć pewne czysto techniczne zasady jako nie podlegające zmianom (każdy ruch odpowiada pewnym naturalnym funkcjom organów, każda nuta winna być zagrana pięknym dźwiękiem, w należytej wysokości i w odpowiednim tempie), to z drugiej strony każdy przewidujący pedagog powinien zaniechać głoszenia sztywnych prawideł estetycznych albo też przyoblec je w skromną szatę swojego osobistego poglądu.”<sup>7</sup>

Czysto teoretyczne rozważania w kontekście wielkiej tradycji wykonawczej w odniesieniu do współczesności profesor zwykł podsumowywać: „Pamiętajcie, że nie wolno nam niczego zapominać, jeśli nie chcemy pogrążyć się w pustce. Czerpiąc prawdę na temat nas samych nie zapominajcie o wielowiekowej tradycji, która jest świadomością i rzeczywistością naszego bytu.”

---

<sup>7</sup> Carl Flesch *Sztuka gry skrzypcowej*, cz. I. Kraków 1960, PWM, s. 33.