

Pomorski
Magazyn
Artystyczny

1/2023 (5)
Kwartalnik

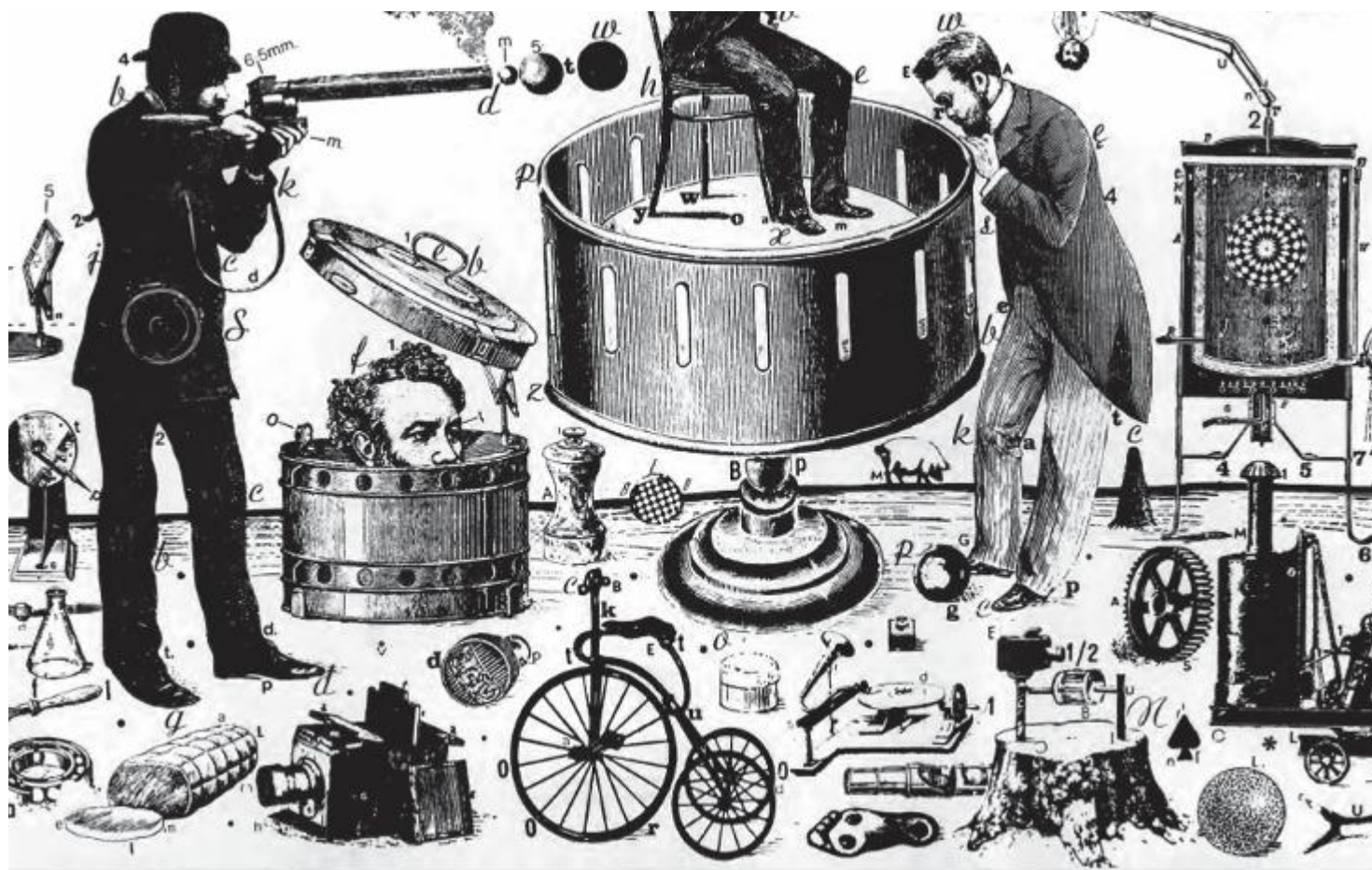
1/23

Abramowicz
Dąbrowska
Deptuła
Fułek

Majchrowski
Orlińska
Walczak
Zajadło

Stożo

literatura | sztuka | krytyka | życie społeczne



Jerzy KRECHOWICZ



Spis treści

- | | |
|---|---|
| <p>3 Wiersze
Grażyna Orlińska</p> <p>5 Słowo, obraz, ruch
Redakcja</p> <p>6 Jerzego Krechowicza przypadki teatralne
Małgorzata Abramowicz</p> <p>12 Labirynt Mistrza
Wojciech Fułek</p> <p>16 Jerzy Krechowicz reżyser żywiołu wizualnego
Grzegorz Walczak</p> <p>20 Koniec epoki
Maciej Świeszewski</p> <p>21 Teatr absurdu
Jerzy Krechowicz</p> <p>22 Naturalna skłonność do obfitości
Bogusław Deptuła</p> <p>26 Wojciech Misiuro – esteta i autokrata
Zofia Watrak</p> <p>31 Nie dla nas to miasto
Z Wiktorią Eulalią Dąbrowską rozmawia Wojciech Boros</p> |  <p>32 Wiersze
Wiktoria Eulalia Dąbrowska</p> <p>34 Eseistyka Kazimierza Nowosielskiego
Zbigniew Majchrowski</p> <p>38 Jaka piękna odmiana!
Wojśław Brydak</p> <p>40 Arystofanes na Nowogrodzkiej
Jerzy Zajadło</p> <p>42 Neverending Story
Marcin Jacobson</p> <p>43 Jestem tu na swoim miejscu
Z Agatą Grendą rozmawia Dorota Sobieniecka</p> <p>49 Nadgryzanie legendy
Wojciech Fułek</p> |
|---|---|

Rock-opera *Naga*, Gdynia 1971 | reżyseria i scenografia Jerzy Krechowicz, s. 16

Na okładce strona 1 **Jerzy Krechowicz** projekt plakatu do sztuki *Fachowcy* Jonasza Kofty i Stefana Friedmanna

Na okładce strona 4 **Jerzy Krechowicz** projekt kostiumu do baletu *Pan Twardowski* Ludomira Różyckiego i Janusza Hajduna

Reprodukcje prac i projektów Jerzego Krechowicza pochodzą z prywatnego archiwum Jacka Stanisławskiego, z archiwum Muzeum Narodowego w Gdańsku oraz Fundacji Artystyczna Podróż Hestii

Redakcja dochowała wszelkich starań, aby odnaleźć wszystkich autorów zdjęć i ilustracji, wykorzystanych w tym numerze. Jeśli, mimo to, nie udało się nam dotrzeć do wszystkich, prosimy o kontakt.

Redaguje zespół Jacek Borzych, Wojśław Brydak, Wojciech Fułek (redaktor naczelny), Katarzyna Korczak (sekretarz redakcji), Jarosław Kurek, Dorota Sobieniecka

Współpracują Wojciech Boros, Olga Kubińska, Tomasz Miłkowski, Leszek J. Pękalski, Joanna Schiller-Rydzewska, Zofia Watrak, Michał Zabłocki, Małgorzata Żerwe

Projekt graficzny Paweł Pacholec

Wydawca Jacek Borzych – Stowarzyszenie na rzecz Edukacji Filmowej, Wały Piastowskie 24, 80-855 Gdańsk

E-mail stowedufilm@gmail.com • tel. +48 58 308 43 40

Drukarnia: Bernardinum Sp. z o.o., ul. Biskupa Dominika 11, 83-130 Pelplin



WOJEWÓDZTWO
POMORSKIE

Zrealizowano ze środków Województwa Pomorskiego

Partnerzy



Wojewódzka i Miejska Biblioteka Publiczna im. Josepha Conrada-Korzeniowskiego w Gdańsku



Muzeum Piśmiennictwa i Muzyki Kaszubsko-Pomorskiej w Wejherowie



Fundacja Artystyczna Podróż Hestii

Mecenas ERGO Hestia Sopot

Grażyna Orlińska

* * *

wyrywam kartki pamięci
wybaczam
spopielam
znikam
pocałunek za pocałunkiem
wina za winą
skarga za skargą

jeszcze tylko
doszytym boleśnie
skrzydłem
wymiotę do czysta
ślady po sobie

zapomnę słowa

stanę przed tobą naga
jak tabula rasa
której nikt już
nie zapisze od nowa

* * *

koniec świata
nigdy się nie spóźnia

lepiej się pośpiesz

dopij kawę
nakarm kota
do coraz mniejszej walizki
spakuj życie

jak zwykle
spotkacie się na progu

koniec świata
bez fajerwerków
po cichu
zamknie za tobą
kolejne drzwi

* * *

oddychaj –

to tylko ciemność
gęstym tamponem
próbuję odebrać płucom
jutro

to strach przed nią
puszcza w ruch
karuzelę
gasnących księżyców

wstecz pędzą
toczą się
pełnia za pełnią
tętnią

nie bój się

wkrótce odetchniesz
swoim pierwszym krzykiem
po którym
już tylko

światło

* * *

nasze wilki
skowyczą do siebie
pełnia
toczy się po niebie

skoczyć do gardła – zabić
skoczyć do serca – kochać

nocą
tęsknotą krwawi
głodna jak wilk
pieszczota

baobab ciszy
rośnie we mnie

jestem
bezszelestem

nie ma mnie
choć
jestem

czubkami palców
czyta się
łzy

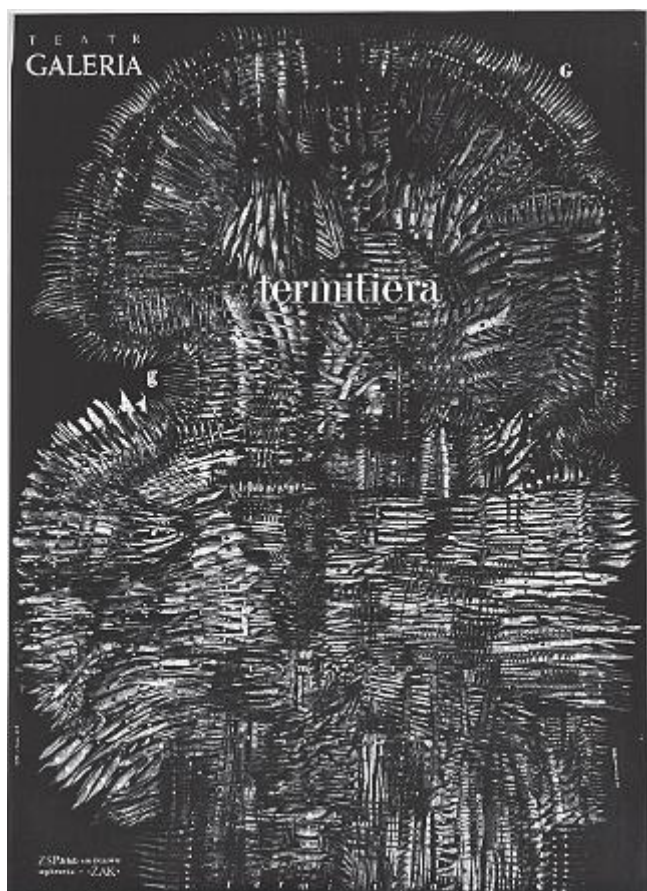
ostatni raz
zgaszę światło
wcisnę pod głowę
kamień poduszki
pomodłę się
do strzępu księżyca

dopijając miętowy czas
musnę cię kołysanką
ostatni raz

wtedy się obudzisz

23.05.20

trzeźwiejąc z miłości
nocami
zdrapujemy ze ścian
wciąż pijane nami
nasze cienie



Jerzy Krechowicz | plakat Teatru „Galeria”



Jerzy Krechowicz | Scena z baletu *Pan Twardowski*, Ludomira Różyckiego i Janusza Hajduna, 1965

*W naszych czasach,
kiedy wszystko już zostało powiedziane i pokazane,
jedynym wyjściem jest przewrotność przekazu*

Andrzej Dudziński

Słowo, obraz, ruch

Pożegnania mają odpowiedni smak tylko wtedy, kiedy wiemy na pewno, że spotkamy się ponownie za jakiś czas. Jerzy Krechowicz, Andrzej Dudziński, Wojciech Misiuro – to tylko i aż trzech pomorskich artystów, którzy opuścili nas ostatnio na zawsze – bez pożegnania. Nie zdążyliśmy im przekazać, jak bardzo byli/są ważni i jak bardzo puste miejsce po sobie pozostawili.

Andrzej Dudziński stąd wyruszył na podbój artystycznego świata, a kiedy go już zdobył, to tu chętnie powracał, nie tylko z tęsknoty i nostalgii, dzieląc się z nami szczodrze licznymi talentami – kreską, pędzlem czy fotografią.

Jerzy Krechowicz był/jest nie tylko wybitnym artystą wielu dziedzin sztuki, ale i wychował – jak na Mistrza przystało – kilka kolejnych pokoleń studentów Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku.

Wojciech Misiuro stworzył zaś „z niczego” autorski teatr ruchu, zarażając swoją – nomen omen – *Pasją* wielu innych.

Każdy z nich – na inny, ale zawsze oryginalny sposób – wzbogacił nas swoją wrażliwością, autentycznością, nieskrępowaną wolnością sztuki i pozostawił swoją bogatą spuściznę artystyczną. Będziemy o niej pamiętać i do niej powracać, bo to nasze wspólne dziedzictwo kulturowe.

Słowa nigdy nie oddają wszystkiego, co w sztuce najważniejsze. Ale wzbogacone o obraz, rysunek, kolaż, malarstwo, fotografię, rzeźbę, scenografię, film, teatr, muzykę czy ruch i ekspresję sceniczną – są kompletnym, wielowymiarowym i wieloznacznym przesłaniem do przyszłych pokoleń.

Pamiętajmy zatem o Tych, którzy zmuszają nas do wzruszeń i o tych, którzy odchodzą bez pożegnania, zostawiając nam jednak – już na zawsze – część swojej artystycznej duszy. To prezent, z którego musimy się nauczyć korzystać sami, już bez ich pomocy.

Redakcja



Sopot detal, fot. **Andrzej Dudziński** | Ilustracja do katalogu – sprawozdania firmy Ergo Hestia

Jerzego Krechowicza przypadki teatralne

Małgorzata Abramowicz

*Moja miłość najdziwniejsza,
moja wolność najwolniejsza...*

Te słowa jednego z songów Grzegorza Walczaka z rock opery *Naga*, którą Jerzy Krechowicz wyreżyserował i oprowadził plastycznie, we współpracy z zespołem „Niebiesko-Czarni” w roku 1973, mogą stać się także mottem twórczości samego Krechowicza. Był malarzem, grafikiem, autorem setek plakatów, ilustratorem, scenografem, reżyserem, twórcą pierwszego plastycznego teatru w Polsce¹. Poszukiwanie własnej drogi, fascynacje różnymi gatunkami sztuki, swobodne przechodzenie z jednego rodzaju twórczości w inną – a jednocześnie wyrazisty, rozpoznawalny charakter tworzonych dzieł – to spuścizna, którą na zawsze nam zostawił, to Jego „miłość najdziwniejsza”, Jego „wolność najwolniejsza”...

W latach 60. XX wieku stworzył niezwykle, autorski teatr-laboratorium „Galeria”², w którym wykorzystywał przemyslenia twórców Wielkiej Reformy Teatralnej lat 30. Edwarda Gordona Craiga i Adolphe’a Appii. W latach 1961–1967 w Klubie Studentów Wybrzeża „Żak” zrealizował pięć premier: *Kolonie karną* (1961), *Pies, czyli brak psa* (1963), *Termitierę* (1964), *Traktat* (1966) i *Inwazję* (1967). Pierwsza, *Kolonia karna*, była swobodną impresją, według prozy Kafki, zbudowaną z bardzo okrojonego tekstu, działań aktorskich i plastycznych. Dla Krechowicza najważniejsze były obraz i „pomysły plastyczne”, w tej pierwszej realizacji „maszyna do zadawania tortur”: plastikowe rury, materiały przezroczyste i nieprzezroczyste, bloki, dźwigi i tryby grały główną rolę, wywoływały strach, tworzyły obraz katastroficznego. W roku 1963 powstał *Pies, czyli brak psa*. Krechowicz pisał wtedy o tym, że teatr „Galeria” dąży do

„o b r a z o w e g o przekazywania informacji”, do stworzenia „układu współzależności: w i d z i a n e – z o b a c z o n e”³. Słowo zostało wyeliminowane całkowicie, bo Krechowicz usuwał po kolei wszystko to, co mu przeszkadzało. Aktorzy coraz mniej przypominali ludzi, w kostiumach „uszytych” z tkanin nasączonych emalią bardziej byli figurami, bryłami (nadmarionetami?) niż żywymi ludźmi. W czasie prób i występów te przedziwne stroje pękały, trzeba je było zszywać, ich faktura ze spektaklu na spektakl zmieniała się. „Na scenę weszły postacie ekspresyjne, z nimi działania potocznie bezsensowne, lawina ruchu i wątki pantomimiczne”.⁴ W roku 1964 zrealizował Krechowicz *Termitierę*, w 1966 roku *Traktat*, a w roku 1967 *Inwazję*. Krytyka do dziś ma problem z tym teatrem-nieteatrem. Pisano o nim:

Był to już właściwie tylko pół-teatr, a pół ruchomy, ożywiony, plastyczny obraz. »Czysta« gra form, brył i innych elementów plastycznych, ożywionych ruchem, niosła ze sobą grę poetyckich, metaforycznych treści, zależnych od wrażliwości i wyobraźni skojarzeniowej widza⁵.

W *Termitierze* nie ma aktorów, pojawia się abstrakcyjna, plazmatyczna forma. Poezja zapisana w nowy, plastyczny sposób. Dowolność skojarzeń, „powidok treści”⁶, zmagania „żywołu biologicznego” (wory-plazmy) z „żywołem technicznym” (otaczające je maszyny)⁷, w końcu erotyka, akt płciowy – to tylko niektóre skojarzenia. W *Termitierze* już całkiem wyraźnie widać, że to światło przejmuje rolę aktora. „Zwierzęta świetlne” atakują, stają się bohaterami

¹ Według niektórych pierwszy był Andrzej Pawłowski, twórca *Kineform* w roku 1957, prezentowanych m.in. w teatrze „Cricot 2” w Krakowie, a wcześniej eksperymentów z teatrem lalkowym w duchu sceny teatralnej Bauhausu – „przenośnego lustrzanego teatru kukieł”.

² Teatr „Galeria” współtworzyli: Andrzej Barczyński, Andrzej Dyakowski, Janusz Hajdun, Adam Haras, Jacek John, Wanda Kamińska, Monika Krechowicz, Hugon Lasecki, Andrzej Nowacki, Ryszard Patzer, Zbigniew Rałicki, Władysław Wasilewski, Piotr Wieczorek,

³ J. Krechowicz, program do spektaklu *Pies, a także brak psa*, Gdańsk 1963, s. 3.

⁴ B. Justynowicz, „Teatr” 1973 nr 7, s. 15

⁵ „Teatr” nr 2, 15–31 stycznia 1965.

⁶ Za Z. Tomczyk-Watrak, *Wybory i...*, s. 59.

⁷ Za A. Żurowskim, „Galeria” [w:] *Gdańskie teatry osobne*, pod red. J. Ciechowicza i A. Żurowskiego, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 2000, s. 91.

rami spektaklu. W zrealizowanym w 1966 roku *Traktacie* następuje kolejna redukcja – znika przestrzeń, czarne ekrany powodują, że widz zatracił poczucie przestrzeni, widział tylko „światne zwierzęta” poruszające się pod wpływem muzyki, która je współtworzyła i ożywiała. Jerzy Krechowicz i Janusz Hajdun w *Traktacie* i *Inwazji* stworzyli „obraz ożywiony”, „teatr czystej formy”, rzecz wysoce abstrakcyjną, która stała się kresem poszukiwań „Galerii”, ostatnim jej „spektaklem”. Ale przecież nie ostatnim spektaklem Krechowicza. Tym bardziej, że jeszcze w roku 1965 Janina Jarzynówna-Sobczak, która pracowała z zespołem Państwowej Opery Bałtyckiej w Gdańsku, namówiła go do pracy w profesjonalnym teatrze. Przygotowywała wówczas po raz drugi balet *Pan Twardowski* do muzyki Ludomira Różyckiego i zamarzyła, by oprawę plastyczną zaprojektował artysta niekonwencjonalny, który do jej choreografii zaproponuje scenografię nowoczesną, niestereotypową. Krechowicz podjął wyzwanie, choć muzyka Różyckiego w pierwszej chwili go „odstraszyła”. Jarzynówna-Sobczak zaproponowała rozwiązanie, które wprowadziło burzę w jej dotychczasowy sposób pracy (to muzyka zawsze była elementem wiodącym), ale, jak się później okazało, pozwoliło stworzyć spektakl niezwykle, choć kontrowersyjny. Nowy Twardowski miał zostać astronomem, bo według niej był to „badacz praw rządzących wszechświatem, (...) a tkwiąca w nim pasja poszukiwania prawdy i wiedzy jest źródłem odrodzenia”.⁸ Wizja ta miała być realizowana wbrew tradycji wystawiania tego utworu. Jerzy Waldorff tak opisał pracę choreografki:

...muzykę Różyckiego solidnie poskracała, według następującego założenia: kiedy akcja baletu tkwi w realnym świecie, muzycznie rządzi nią Różycki, a gdy tylko przenosi się w sferę mistyki, odzywa się z głośników muzyka elektroniczna.⁹

Skomponował ją Janusz Hajdun (później laureat Oscara, wspólnie ze Zbigniewem Rybczyńskim). Dzięki tej decyzji Krechowicz przystąpił do współpracy. Powstał spektakl ukazujący legendę o Twardowskim w nowym, współczesnym wymiarze. I choć, jak napisał Waldorff „stare ciotki drą biustonosze, obwieszczając profanację narodowej świętości”¹⁰ to balet *Pan Twardowski* z Opery Bałtyckiej przeszedł do historii polskiego teatru jako spotkanie dwojga artystów niepokornych, twórczych i odważnych. Nie tylko „stare ciotki rwały biustonosze”. Ideę Jarzynówny-Sobczak i Krechowicza nie do końca zrozumieli niektórzy krytycy (choć Waldorff był zachwycony). Jerzy Macierakowski w recenzji spektaklu napisał:



Jerzy Krechowicz | plakat do *Szkarłatnej wyspy* Michała Bułhakowa

W całym nieporozumieniu, jakim okazał się ten *Pan Twardowski*, dzielnie pomogła Jarzynównie-Sobczak scenografia Jerzego Krechowicza, który zatracił nastrój Krakowa z końca XV stulecia oraz pozbawił widowisko cech fantastyczności i bajkowości. Kostiumy były również nieudane i przeciwnie charakterowi dzieła. Na przykład Zygmunt August był kukietką z nieokreślonej epoki, a odmłodzony Twardowski nie miał w sobie nic z polskiego szlachcica.¹¹

Rzeczywiście, Krechowicz ani myślał tworzyć grzeczną bajeczkę rozgrywającą się w zrekonstruowanym Krakowie, nie miał zamiaru ubierać tancerzy w kopie strojów z epoki. Jego „Kraków” został zredukowany do szkieletowych kamieni ułożonych z geometrycznych brył, przestrzeń Twardowskiego – naukowca określały matematyczne symbole i ugwieżdżone niebo, a tło dla tancerzy stanowił horyzont złożony z nieregularnie pozszywanych tkaniny i siatek. Nie ma w tym przedstawieniu jednoznaczności, nie ma osadzenia w konkretnej rzeczywistości. Nie ma z założenia... Kostiumy, których projekty przechowywane są w Dziale Teatralnym Muzeum Narodowego w Gdańsku, odwołują się wprawdzie do strojów historycznych, ale w spo-

⁸ J. Jarzynówna-Sobczak, program do „Pan Twardowski”, POiFB, Gdańsk 1965 r.

⁹ J. Waldorff, „Świat” z 5 XII 1965

¹⁰ tamże

¹¹ J. Macierakowski, Teatr 1965 nr 19, s. 15



Jerzy Krechowicz | plakat do *Ferdydurke* Witolda Gombrowicza

sób bardzo odległy. Krechowicz, poszukując nowoczesnej formy, wprowadził asymetrię, konstrukcję kolażową: różne fakturowo i kolorystycznie kawałki materiałów naszywał na siebie, ozdabiał je koronkami, falbanami, wykańczał asymetrycznymi rękawami i nogawkami. Kostiumy deformowały sylwetki tancerzy, odrealniały je. Te dziwne postaci zapętniały uniwersalny świat, tworzyły niezwykłą, kosmiczną opowieść. W ocenie reżyserki i choreografki Krechowicz „zrobił scenografię najciekawszą, najpiękniejszą ze wszystkich, jakie widziałam. A widziałam wiele realizacji”.¹² Do teatru zawodowego Krechowicz wrócił po czterech latach – rozpoczął współpracę z Teatrem Wybrzeże. Najgłośniejszą premierą (spośród trzech) była *Burza* Shakespeare’a, w reżyserii Marka Okopińskiego, premiera miała miejsce 12 czerwca 1971 roku. Krechowicz zadziwił publiczność i recenzentów. Andrzej Żurowski nie był w stanie zrozumieć dlaczego scenograf chce widzów przerazić,

...dlaczego mądrą, szekspirowską baśń przemienia w upiorną bajkę braci Grimm, gdzie groźne drzewa wypuszczają długie macki, gdzie cała scena faluje w ruchliwych układach ni to gałęzi, ni lian?¹³

Laik (Andrzej Kiskis) uznał natomiast, że scenografia Krechowicza to jeden z ważniejszych elementów spektaklu, pisał:

...mamy tu do czynienia z rzadkim w naszym teatrze zjawiskiem, kiedy oprawa plastyczna gra samoistną niejaką rolę w całym widowisku; tworzy napięcie, miejscami potęguje grozę, stanowi klimat i komentarz dziejącego się na naszych oczach teatru. Krechowicz, wychodząc zapewne z doświadczeń swojej „Galerii”, stworzył coś w rodzaju happeningu: wypełniające scenę potwory-korzenie-zjawy pulsują i dyszą, nadymają się i kurczą, wysuwają macki, falują jakby stanowiły fragment podwodnego świata. Podświetlone prowadzą jakiś niesamowity taniec, zda się, że lada moment pochłoną uwijające się wśród nich ludzkie sylwetki¹⁴.

Sam Krechowicz, po latach, w jedynej (niestety) rozmowie prowadzonej w pracowni Działu Teatralnego w Pałacu Opatów w Oliwie, opowiadał o *Burzy* bardzo krytycznie, uznając, że on i reszta twórców „zdecydowanie przesadzili” i strasznie ten spektakl „przegadali”.

Swoje doświadczenia teatralne wykorzystał Krechowicz w roku 1973, reżyserując i opracowując plastycznie pierw-

¹² J. Jarzynówna –Sobczak, B. Kanold, *Rozmowy o tańcu*, Gdańsk 2003, s. 55

¹³ A. Żurowski, „Teatr” 1971, nr 18, s. 24

¹⁴ Laik (A. Kiskis), „Dziennik Baltycki” 1971, nr 141, s. 7.

szą polską rock-operę *Naga*, zrealizowaną na scenie Teatru Muzycznego w Gdyni (tylko Danuta Baduszkowa zgodziła się przyjąć Niebiesko-Czarnych i Krechowicza do swojego teatru). Janusz Popławski wspomina:

Jerzy Krechowicz, scenograf i reżyser (malarz, Profesor Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku), po zapoznaniu się z librettem i nagraniami, przedstawił nam wizję spektaklu znacznie różniącą się od pierwotnego zamysłu – zespół powinien grać ostrego rocka, a akcję tworzyć ruchoma i stała scenografia, światło oraz wokaliści Ada Rusowicz, Wojciech Korda, Stan Borys i dwie nagie modelki symbolizujące »nagą prawdę«¹⁵.

Na tydzień przed premierą rozpoczęły się próby na scenie Teatru Muzycznego:

Krechowicz pracował jak tytan, próby zaczynały się rano, a kończyły nad ranem. Muzyka pulsowała, stroboskopowe światła oszałamiały wykonawców, Golemy i Plazma pełzały po scenie, wszyscy padali ze zmęczenia, eksperymentom nie było końca. I tylko On wiedział w jakim kierunku to zmierza. Wreszcie 22 kwietnia 1973 roku, w atmosferze totalnego, acz kontrolowanego obłędu, odbyła się premiera¹⁶.

Spektakl wywołał szok, konsternację i ogromne zainteresowanie. Od kwietnia 1973 roku do czerwca roku 1974 został zagrany (po bojach z cenzurą) sto dwadzieścia pięć razy. Po premierze, 26 kwietnia w „Dzienniku Bałtyckim” Laik (Andrzej Kiszkis) napisał:

...scena ożywa wówczas, kiedy na nią wkraczają Kechowiczowe maszyny – zjawy, golem, stwory z innych planet, czy wyobraźni, kiedy widzowie dostają oczopląsu pod wpływem uderzeniowej dawki efektów świetlnych. Wtedy dopiero staje się to świat wyobraźni, sen współczesnego człowieka: sen niekiedy straszny, pełen koszmarów, nasuający skojarzenia z nieobojętnością kosmosu, tajemnicami pozaziemskiego życia, groźbą technokratycznego samounicestwienia.

Recenzenci mieli z *Nagą* problem, bo muzyka rockowa, bo dwie nagie modelki, wykonawcy: rozebrany do pasa i wytatuowany Stan Borys, Wojciech Korda i Ada Rusowicz oraz scenografia Jerzego Krechowicza, zaskakująca i niepokojąca. Jeden z nich napisał: „na szczęście *Naga* rozgrywa się w niestłuchanym tempie i zanim widz się połamie, że nic z tego nie rozumie, przedstawienie się kończy”¹⁷

Andrzej Wróblewski (Ibis) pisał:

Krechowicz oderwał się od pierwotnej problematyki opery, w której prawdopodobnie chodziło o dążenie człowieka do szczęścia, wyrażone w poszukiwaniu wyspy szczęśliwej, a przedstawił odwieczny problem walki dobrego ze złem, aktualizując to zło w postaciach automatów, molochów i bezkształtnej plazmy. Całość rozgrywa się w warstwie plastycznej, a jest to plastyka agresywna i niepokojąca. W połączeniu z muzyką dość agresywną, głośną i rytmiczną to widowisko atakuje publiczność językiem, do którego współczesny widz nie jest przyzwyczajony. Dla publiczności »Naga« jest szokiem. Taki szok warto jednak zastosować wszędzie tam, gdzie obiegowa etykieta schlebiała tradycyjnym upodobaniom, częstując odbiorców bredniami dziewiętnastowiecznej operetki i na ich modłę tworzonymi niby-musicalami. *Naga* ma w sobie elementy zaczynu i dlatego warto ją pokazać. Niech drażni bestie!¹⁸

W listopadzie 1977 roku podjął się Krechowicz reżyserii zaskakującej – przygotował wielkie widowisko na motywach książki Johna Reeda – *10 dni, które wstrząsnęły światem*. Adaptację wykonał Paweł Lejman, muzykę skomponował Jerzy Milian, a spektakl z ogromnym rozmachem, z okazji 60. rocznicy Wielkiej Rewolucji Październikowej, wyprodukowała Bałtycka Agencja Artystyczna. Na scenie (gigantyczne, drewniane schody) w gdańskiej hali Olivia wystąpiło ponad 300 osób (aktorzy Teatru Wybrzeże, zespoły taneczne, chóry, statyści), płonęły ogniska, jeździły samochody i zaprzężone w konie wozy. Występujący na scenie ubrani byli w kostiumy z epoki (czyli z Wielkiej Rewolucji), wypożyczone w wytwórniach filmowych w Leningradzie – „Lenfilm” i Moskwie – „Mosfilm”. Całą tę gigantyczną maszynę Krechowicz opanował z niezwykłym wyczuciem. Sceny przesuwają się przed oczami widzów płynnie, jak w wielkim kalejdoskopie. „Słowo, taniec i piosenka, film oraz wszystkie dostępne środki techniczne, a wreszcie operowanie masą statystów na scenie”¹⁹ – wszystko to zostało użyte precyzyjnie, pozwalając skomponować widowisko nietuzinkowe, wymykające się wszelkim porównaniom w twórczości Krechowicza. Kolejny eksperyment, któremu nie mógł się oprzeć?

Później była jeszcze premiera na otwarcie nowego gmachu Teatru Muzycznego w Gdyni – *Cud mniemany, czyli Krakowiacy i Górale* Wojciecha Bogusławskiego i Jana Stefaniego w reżyserii Andrzeja Ziębińskiego i Zofii Kuleszanki (premiera 8 XII 1979). Twórcy gdyńskiego spektaklu złożyli ukłon „ojcu teatru polskiego”, Bogusławskiemu, odwołując się do jego rozwiązań scenicznych. Krechowicz

¹⁵ Janusz Popławski o „Nagiej”, komentarz do wznowienia płyty na CD, www.poplawski.com.pl

¹⁶ Komentarz do wznowienia płyty na CD, www.poplawski.com.pl

¹⁷ „Teatr”, 1973, nr 14, s.25

¹⁸ Andrzej Wróblewski (Ibis), „Życie Warszawy”, 4.05.1973 r.

¹⁹ Korcz., *Wieczór Wybrzeże* 1977 z 8 XI



Jerzy Krechowicz | William Shakespeare *Burza*, scenografia Jerzy Krechowicz.
Po lewej Andrzej Szalawski, Teatr Wybrzeże, 1971

...skonstruował dekoracje, ilustrujące fragment Mogiły, podkrakowskiej wsi, z jej kościołem, wodnym młynem i karczmą. Las pysznił się swą naturalnością. (...) Rysunek i kolory odpowiadały estetyce, wszystkie kostiumy wskazywały na piękno ludowego stroju. Światło, wciągnięte w służbę ekspresji poetyckiego nastroju, było uzależnione od charakteru muzyki²⁰.

W latach 80. zrealizował Krechowicz jeszcze pięć spektakli, w Teatrze Wybrzeże z Ryszardem Majorem *Sto rąk, sto sztyletów*, Jerzego Żurka (premiera 29 XI 1980) oraz *Rewizora* Mikołaja Gogola z Markiem Brzozowskim w reżyserii Andrzeja Maya i Janusza Kłosińskiego w Teatrze Dramatycznym w Elblągu (premiera 18 IV 1982).

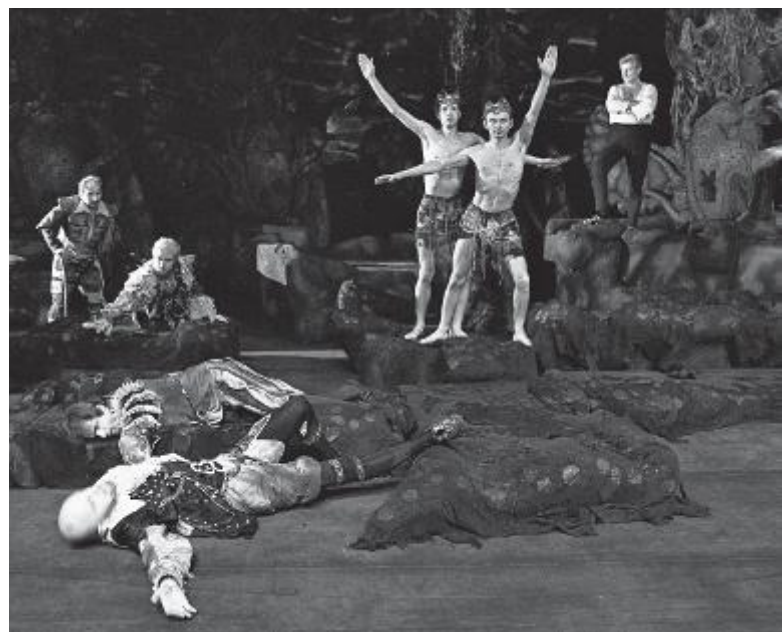
Ostatnim etapem teatralnej przygody Krechowicza był Teatr Miniatura, na krótko został nawet jego etatowym scenografem. Do pracy w tym najbardziej plastycznym z teatrów, w którym wszystko można stworzyć – także aktorów, namówiła go Zofii Watrak, ówczesna kierowniczka literacka teatru. Do pierwszego spektaklu (*Wyspa wierszy pana Tuwima*, premiera 11 V 1980) zaprosiła także Ryszarda Majora (reżyseria) i Andrzeja Głowińskiego (muzyka). Powstał spektakl niezwykle interesujący, nagrodzony z okazji Międzynarodowego Dnia Teatru w 1981 roku. Zofia Watrak w rozmowie z Ewą Moskalówną mówiła:

Zacząłem szukać realizatorów ze środowiska gdańskiego. Właśnie oni zrealizowali *Wyspę wierszy*. To przede wszystkim nowy nurt myślenia plastycznego. (...) Tutaj na dziecięcej widowni dochodzi do klasycznej interakcji między sceną a widownią. (...) Zaczyna się wspólna zabawa. A w finale dzieci śpiewają *Spadł kiedyś w lipcu śnieżyk niebieski*²¹.

Spektakl złożony był z „ilustrowanych” wierszy Tuwima, między innymi *Lokomotywy*, *Rzepki*, *Słonia Trąbalskiego*,

Pana Malusińskiego i wieloryba i *Dwu wiatrów*. Na scenie pojawiały się płaskie, jakby graficzne, rysowane charakterystyczną kreską, dekoracje i postaci, kukły realistyczne i fantastyczne, poruszające się, trójwymiarowe elementy dekoracji. Cały ten fantastyczny świat bajek Tuwima mieszał się i przeplatał, tworząc kolorową, pulsującą przestrzeń na scenie, jakby przeniesioną z wyobraźni dziecka. Aktorzy Miniatury początkowo przyjęli te nowe rozwiązania nieufnie, ale, po latach, „eksperyment” oceniali bardzo pozytywnie. Ostatnim elementem tej teatralnej układanki Krechowicza była premiera sztuki włoskiego pisarza Gianni Rodari *Gelsomino w krainie kłamczuchów*. Była to polska prapremiera (18 IV 1982) tej współczesnej przypowieści o Kraju Kłamczuchów, w którym koty szczekają, psy miauczą, krowę nazywa się koniem, a pożywienie – artykułami piśmiennymi. Wszyscy kłamią, a za mówienie prawdy czeka surowa kara. I znów powstał spektakl mądry i artystycznie dopracowany w każdym szczególe. Lalki Krechowicza choć realistyczne, mają charakterystyczny dla tego artysty wyraz, trudny do podrobienia: są profesjonalnie dopracowane, zachowując jednak dziecięcą naiwność.

I to był koniec. Po ponad dwudziestoletniej przygodzie teatralnej zrezygnował z dalszych prób. Po latach powiedział Andrzejowi Żurowskiemu: „Dawno rzuciłem scenografię z nienawiścią nawet pewną. Z pracy eksperymentalnej przerodziło się to w znojną pracę zawodową.”²² Tego nie zniesie żaden „poszukiwacz”.



Jerzy Krechowicz | William Shakespeare *Burza*, scenografia Jerzy Krechowicz.
Teatr Wybrzeże, 1971

²⁰ Roman Heising, *Cud mniemany czyli Krakowiaczy i Górale*, „Dziennik Bałtycki”, nr 278 z 11 XII 1979:

²¹ Ewa Moskalówna, Międzynarodowy Dzień Teatru, nr 62, 29 III 1981.

²² Andrzej Żurowski, *Wyspa czystej formy: o teatrze Jerzego Krechowicza*, Muzeum Historii Polskiej, bazhum.muzhp.pl

Realizacje teatralne Jerzego Krechowicza

Teatr Galeria:

1. *Kolonia karna* - 1961,
2. *Pies, czyli brak psa* - 1963,
3. *Termitiera* - 1964,
4. *Traktat* - 1966,
5. *Inwazja* - 1967.

Inne teatry:

1. *Pan Twardowski*, Ludomir Różycki / Janusz Hajdun (muzyka elektroniczna), reż.: Janina Jarzynówna-Sobczak, Opera i Filharmonia Bałtycka, Gdańsk, premiera 28 V 1965
2. *Przyszedłem pana zabić*, Stanisław Goszczurny, reż.: Marek Okopiński, Teatr „Wybrzeże”, Gdańsk, premiera 1 IX 1969
3. *Burza* William Shakespeare, reż.: Marek Okopiński, Teatr „Wybrzeże”, Gdańsk, premiera 12 VI 1971
4. *Czterdziesty pierwszy*, Bratko Kreft, reż.: Kazimierz Łastawiecki, Teatr Ziemi Gdańskiej, Gdynia, premiera 22 IX 1972
5. *Bachus i Ariadna*, Albert Roussel reż.: Janina Jarzynówna-Sobczak, Opera i Filharmonia Bałtycka, Gdańsk, premiera 5 XI 1972
6. *Bagatelki*, Wolfgang Amadeusz Mozart, reż. Zygmunt Kamiński, scenografia Jerzy Krechowicz, Opera i Filharmonia Bałtycka, Gdańsk, premiera 5 XI 1972
7. *Medytacje o życiu godziwym*, Tadeusz Kotarbiński, reż. Marek Okopiński, scen. Jerzy Krechowicz, Teatr Telewizji, Gdańsk, premiera 26 XI 1972
8. *Naga*, libretto Grzegorz Walczak, reżyseria i scenografia Jerzy Krechowicz, premiera 22 IV 1973, Teatr Muzyczny, Gdynia
9. *Balety polskie*, reżyseria: Gustaw Klauzner, Janina Jarzynówna-Sobczak, Natalia Konius, scenografia Jerzy Krechowicz, Opera i Filharmonia Bałtycka, Gdańsk, premiera 9 II 1974
10. *Świętoszek*, Molière, reżyseria: Jerzy Sopoćko, scenografia Jerzy Krechowicz, Teatr Dramatyczny, Gdynia, premiera 18 X 1974
11. *Legenda Bałtyku*, Feliks Nowowiejski, reż. Maria Fołtyn, scenografia Jerzy Krechowicz, Opera i Filharmonia Bałtycka, premiera 21 XII 1974
12. *C-67*, Henryk Jabłoński reżyseria: Klauzner Gustaw, scenografia Jerzy Krechowicz, Opera i Filharmonia Bałtycka, Gdańsk, premiera 4 V 1975
13. *10 dni które wstrząsnęły światem*, Paweł Lejman wg Johna Reeda, reżyseria Jerzy Krechowicz, premiera 4 XI 1977 – Bałtycka Agencja Artystyczna, Hala Olivia
14. *Cud mniemany, czyli Krakowiacy i Górale*, Wojciech Bogusławski, Jan Stefani, reż. Andrzej Ziębiński, Zofia Kuleszanka, scen. Jerzy Krechowicz, Teatr Muzyczny Gdynia, premiera 8 XII 1979
15. *Wyspa wierszy pana Tuwima*, reż. Ryszard Major, scen. Jerzy Krechowicz, Teatr Miniatura, premiera 11 V 1980
16. *Sto rąk, sto sztyletów*, Jerzy Żurek, reż. Ryszard Major, scen. Jerzy Krechowicz, Teatr „Wybrzeże”, Gdańsk, 29 XI 1980
17. *Rewizor* Mikołaj Gogol, scenografia Jerzy Krechowicz z Markiem Brzozowskim reżyseria: Andrzej May, Janusz Kłosiński, Teatr Dramatyczny, Elbląg, premiera 18 IV 1982
18. *Kolędy i pastorałki*, Zofia Watrak wg Oskara Kolberga, reż. Konrad Szachnowski, premiera 12 I 1982, Teatr Miniatura
19. *Gelsomino w Krainie Kłamczuchów*, Gianni Rodari, reż. Ryszard Major, premiera 18 IV 1982, Teatr Miniatura

Kabaret To – Tu:

- Tajna misja* – 1965,
Harakiri – 1967,
Król Ojciec – 1969.



Jerzy Krechowicz | Scena zbiorowa z baletu *Pan Twardowski*, Ludomira Różyckiego i Janusza Hajduna, 1965

Labirynt Mistrza

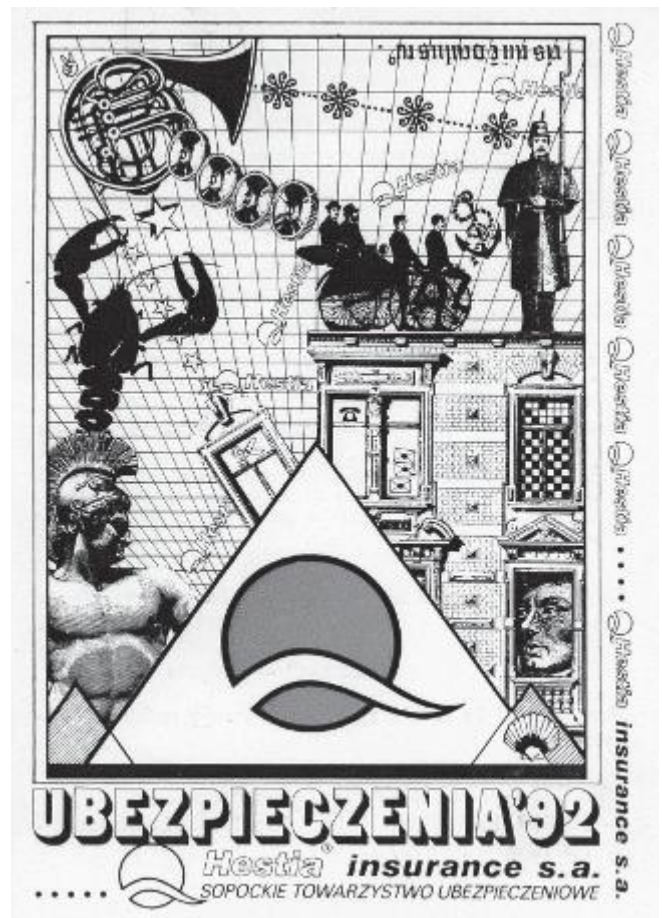
Wojciech Futek

Kiedy pierwszy raz spotkałem Jerzego Krechowicza, był już artystyczną legendą Trójmiasta i Pomorza. Miał wtedy pięćdziesiąt kilka lat, tytuł profesorski i uznaną markę – świetnego pedagoga i wykładowcy akademickiego, malarza, grafika, rysownika, artysty multimedialnego, jednego z najlepszych w Polsce specjalistów od kolażu.

Projektował również okładki książek, plakaty, scenografie czy nietypowe formy przestrzenne, nawiązujące – o czym wtedy jeszcze nie wiedziałem – do jego wcześniejszych bogatych doświadczeń teatralnych i telewizyjnych. Jako pasjonat historii polskiego rocka, znałem też jego nazwisko jako reżysera i jednocześnie autora scenografii pierwszej polskiej rock-opery *Naga*, wystawionej w gdyńskim Teatrze Muzycznym.

Ale ja zwróciłem się do niego wówczas z zaproszeniem do współpracy przy tworzeniu reklamowo-promocyjnego wizerunku startującego od zera na polskim rynku towarzystwa ubezpieczeniowego z siedzibą w Sopocie. Na początku lat 90. polska reklama była w powijakach, a uznani artyści niespecjalnie byli zainteresowani marketingową współpracą, uznając to wręcz za ujmę. Jerzy Krechowicz był inny, dla niego taka okazja była bowiem doskonałym polem doświadczalnym, a jego doskonała technika tworzenia kolażu stanowiła perfekcyjne wręcz połączenie świata sztuki i reklamy. Mało kto dziś zdaje sobie sprawę, że zarówno pierwsze projekty wszystkich wydawnictw Sopockiego Towarzystwa Ubezpieczeniowego Hestia Insurance (to pierwotna nazwa jednego z liderów polskiego rynku ubezpieczeniowego – Grupy ERGO Hestia, od początku związanego z Trójmiastem), jak i pierwsze poważne kampanie reklamowe były autorstwa właśnie Jerzego Krechowicza. Projektów reklamowych oczywiście nie podpisywał, ale też wcale nie ukrywał, że są stworzone przez niego. Ba, wręcz był z nich dumny, z zadowoleniem eksperymentując z formą, na każde zamówienie proponując kilkanaście, a czasami nawet kilkadziesiąt odmiennych projektów. Zresztą jego propozycje były tak rozpoznawalne, że trudno byłoby ukryć autorstwo.

Kiedy poznałem go bliżej, okazał się zarówno fantastycznym, niezwykle dowcipnym i inspirującym rozmówcą, jak i wyjątkowo cierpliwym słuchaczem, który – mimo różnicy pokoleń i doświadczeń – chętnie wstuchiwał się w głos młodych marketingowców (którym nieskromnie wydawało się, że przecierają nowe szlaki) i podejmował kolejne wyzwania. Posiadał też niewątpliwy dar przekonywania do własnych, często nieco „odjechanych” wizji. I tak samo



Jerzy Krechowicz | pierwsza ulotka reklamowa STU Hestia Insurance SA

często miał w tym rację, skoro dość szybko jego reklamowe prace zdobywały kolejne nagrody.

To wtedy też dowiedziałem się o Krechowiczu najwięcej – nie tylko jako grafiku i malarzu, ale artyście o wielu talentach i rozległych zainteresowaniach. O jego studenckich jeszcze początkach, związanych z legendarnym „Żakiem” sporo opowiadała mi zaprzyjaźniona Alina Afanasjew, ale najwięcej cennych informacji znalazłem we wspomnieniach nieocenionego Andrzeja Cybulskiego *Pokolenie kataryniarzy*. Relacjonując premierę Teatru Rozmów z roku 1962, według opowiadań Izaaka Babla, pisał Cybulski między innymi:

Krechowicz (autor scenografii, wtedy jeszcze student) staje się nowym objawieniem teatralnym i wkrótce pokaże pazur. Monumentalna, ale i prosta dekoracja, oparta na pomysły umieszczenia w tle sceny powiększonego tekstu Babla, podkreśla rewolucyjne treści spektaklu, zachowując jednocześnie styl autora i jego specyficzną poetykę.

Kolejne sceniczne projekty Krechowicza, związane z Teatrem Rozmów (np. sztuka Jerzego Afanasjewa *Olaf Grubasow*) bardziej zasługiwały na miano wszechstronnej oprawy plastycznej niż klasycznej scenografii i ugruntowały jego

mowę, wprowadzając dźwięk (dysonans, pisk, zgrzyt), błysk, ruch zdeformowanej bryły.

To teatr pełen plastycznych eksperymentów, odkrywczy, trudny do zakwalifikowania i opisania, ale jednocześnie uniwersalny, który przyniósł pięć kolejnych premier, zdobywając liczne festiwalowe nagrody w kraju i za granicą oraz entuzjastyczne opinie i recenzje. Cybulski puentuje ten żakowski okres stwierdzeniem:

Krechowicz – indywidualność płodna i twórcza – stał się dyktatorem w życiu artystycznym studentów Wybrzeża, prowadząc jednocześnie trzy sceny: Galerię, To Tu i Teatr Rozmów.

Sam artysta – z właściwym dla siebie dystansem do słowa jako sposobu na opisanie rzeczywistości oraz równie charakterystyczną ironią – wyjaśniał swoją sceniczną ideę w sposób następujący:

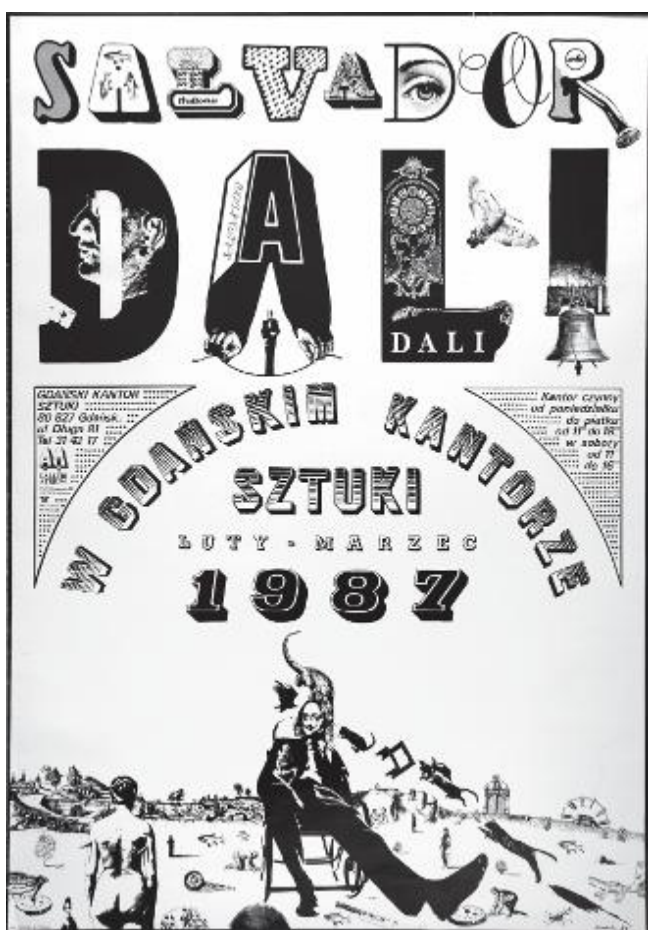
O plastycznych wartościach materii, światła, koloru, ruchu, powierzchni; o możliwościach ich wielowymiarowej równoczesności, o statycznej i dynamicznej istocie przestrzeni, o strukturalnych formach kompozycji i, diabli wiedzą, o czym jeszcze – powiedziano już chyba dostateczną ilość komunałów. Za mało jednak, żeby zmusić do zaniechania prób nad praktycznym wykorzystaniem owych możliwości – bezsprzecznie teatralnych, a przynajmniej wiodących w stronę teatru.

Wspominany tu już Jerzy Afanasjew, sopocki pisarz, dramaturg i reżyser, współtwórca Bim-Bomu, kabaretu To Tu oraz Cyrku Rodziny Afanasjef, usiłował opisać ulotny fenomen scenicznych eksperymentów Krechowicza, odwołując się wręcz do poetyckiego języka:

Teatr – widowisko światła, cieni, form, ruchu, głosu – wszystkich elementów pomyślanych abstrakcyjnie, wieloznacznie – zmierzających do źródeł teatru jako czasoprzestrzennego widowiska oddziałującego na różne zmysły. Teatr trudny, eksperymentalny, bardzo nowy jak na sceny studenckie. Gorący w swoim niezmiernym zimnie. Teatr-rentgen. Jakby świat widziany na innej częstotliwości fal. A przez to teatr dla nas nowy, bo tłuczemy o naszą ziemię pięścią i próbujemy rozsądzić nasze akwarium.

Odwołajmy się raz jeszcze do – stworzonej po latach – próby autorskiej samoanalizy Krechowicza i refleksji na temat własnej twórczości, tym razem już nie tylko tej sceniczno-teatralnej, widzianej z dystansu czasowego:

To, co nas w jakiś sposób porusza, inspiruje i zapada w pamięć, czy też to, co przypadkiem staje się dopełnieniem jeszcze nie w pełni sformułowanej idei – jest właściwie



Jerzy Krechowicz | plakat reklamowy Gdańskiego Kantoru Sztuki

artystyczną pozycję. Największe uznanie zdobył jako twórca całkowicie autorskiego przedsięwzięcia scenicznego pod nazwą „Galeria”. Andrzej Cybulski pisał, że jest to

...teatr, w którym dokonuje się ciągłych prób adaptowania na scenę doświadczeń plastycznych. W przypadku Galerii słowa teatr należy używać umownie. [...] Nie oznacza ono bowiem tego, co przyzwyczailiśmy się przez to rozumieć. Można zaryzykować twierdzenie, że w ogóle tutaj nie ma teatru [...] Świat osobliwy, gdzie wyeliminowano



Jerzy Krechowicz | projekt okładki okazjonalnego wydawnictwa STU Hestia Insurance SA

zbiorowym doświadczeniem nas wszystkich. Niekiedy prawie zupełnie nieczytelnym i każde przybliżenie odsłania kolejne niejasności. Czasem to impuls ledwie dający się zarejestrować, podobnie jak dziesiątki innych, czasem gwałtowny niczym szarżująca ciężarówka. Nawarstwiają się, sumują i czasami przeradzają w pewność, która wprawdzie niewiele mówi, za to bardzo wiele sugeruje. W moim przypadku najwidoczniej również i te źle odczytane impulsy złożyły się w niewątpliwie autystyczny przymus stałego eksperymentowania. I choć ostatnio moje imaginarium mieści się już tylko w szufladzie, nadal bywam w samym środku labiryntu.

Kolejnym korytarzem tego labiryntu okazała się owocna współpraca scenograficzna z Państwową Operą Bałtycką w Gdańsku, Teatrem Wybrzeże, Teatrem Muzycznym w Gdyni czy Teatrem Miniatura.

Lata 70. to dla artysty również czas współpracy scenograficznej i plastycznej przy wielu spektaklach telewizyjnych. Ja jednak zatrzymam się na chwilę przy widowisku, które zrewolucjonizowało polski teatr muzyczny. To próba stworzenia pierwszej, całkowicie oryginalnej polskiej rock-opery. Nazwa ta pojawiła się za sprawą spektaklu *Naga*, który świętował swą prapremierę na deskach Teatru Muzycznego w Gdyni. Jak wspominał później jeden z pomysłodaw-

ców przedsięwzięcia, kompozytor i gitarzysta „Niebiesko-Czarnych”, gdynianin Janusz Poptawski

...wpuszczenie zespołu rockowego do poważnego teatru muzycznego czy operetki nie mieściło się w głowach większości ówczesnych dyrektorów. Jedyną osobą, która odważyła się udostępnić swój teatr zespołowi okazała się Danuta Baduszkowa, dyrektor Teatru Muzycznego w Gdyni.

Z pewnością trzeba było mieć w sobie wtedy dużo odwagi i wiary w sukces takiego nowatorskiego na polskim rynku przedsięwzięcia, żeby podjąć taką próbę (obarczoną przecież ogromnym ryzykiem, nie tylko zresztą artystycznym), w profesjonalnym, zawodowym teatrze.

Wcześniejsze próby odbywały się na scenie zaprzyjaźnionego „Żaka”, a do realizacji zaproszono właśnie Jerzego Krechowicza. I to jemu zawdzięczamy w dużej mierze ostateczny kształt spektaklu, podczas którego zespół grał na scenie na żywo ostrą muzykę rockową (nawet dziś potrafi ona zaskakiwać energią i różnicowaniem), a sceniczną akcję miały tworzyć stała i ruchoma scenografia oraz nowoczesne światła, wykorzystujące m.in. efekty stroboskopowe. Znany krytyk i dziennikarz, Andrzej „Ibis” Wróblewski pisał później, że

...całość rozgrywa się w warstwie plastycznej, a jest to plastyka agresywna i niepokojąca. W połączeniu z muzyką dość agresywną, głośną i rytmiczną to widowisko atakuje publiczność językiem, do którego współczesny widz nie jest przyzwyczajony.

Jak wspominał szef artystyczny całego przedsięwzięcia, Jerzy Schoen, „22 kwietnia 1973 roku, w atmosferze totalnego, acz kontrolowanego obłędu odbyła się premiera na scenie Teatru Muzycznego w Gdyni”, bezpośrednio poprzedzona strajkiem ekipy technicznej, co opóźniło ją niemal o godzinę. Pierwsza polska rock-opera stała się faktem, będąc przedstawieniem zarówno autora libretta i songów (Grzegorz Walczak), licznych kompozytorów (Zbigniew Podgajny, Janusz Poptawski, Wojciech Korda, Janusz Koman, Mateusz Święcicki, Zbigniew Namysłowski i Andrzej Zieliński), co w końcu reżysera i scenografa w jednej osobie. Jerzy Schoen w programie spektaklu napisał, że

Krechowicz nawykły do nieprzerwanych poszukiwań, narzucił wszystkim w pracy atmosferę przypominającą skrzyżowanie teatru studenckiego z laboratorium techniki elektronicznej, wysmażającym plastyczne happeningi.

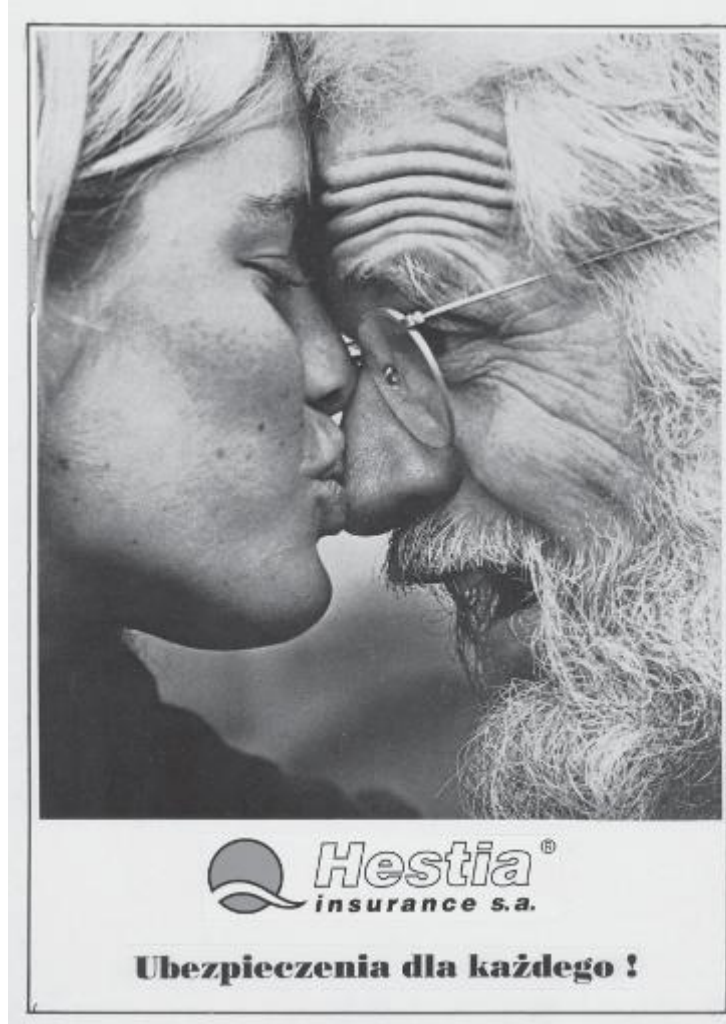
Janusz Poptawski dodawał:

...swoje wizje przekazywał, jak przystało na awangardowego malarza, posługując się partyturą w postaci długiej

kolorowej taśmy. Zaznaczał odpowiednimi kolorami, jakie klimaty muzyczne są mu potrzebne, a myśmy na gorąco improwizowali.

To także Krechowicz wymyślił pewien kontrowersyjny, skandalizujący symbol – nagą kobietę na scenie, w której to roli wystąpiła modelka, pozująca na co dzień do aktów malarzom w gdańskiej uczelni plastycznej. I – już niezależnie od warstwy muzycznej i plastycznej, zamiennie – w zależności od widzów – oburzała lub zachwycała niczym nie skrępowana i dosłowna nagość modelki, która miała stanowić w spektaklu – jak pisał Grzegorz Walczak – „symbol światła, piękna i dobroci wrażliwej natury ludzkiej”. Nie wiemy oczywiście, czy widzowie właśnie w taki symboliczny sposób, zgodny z autorskimi intencjami, odczytywali pojawienie się na scenie nagiej dziewczyny, skoro publicznie demonstrowana nagość była wtedy jednak ciągle tematem tabu, a topless czy striptease dopuszczalny był ewentualnie w nocnym klubie dla wybranych, a nie na scenie państwowego teatru. Poza tym, poszukiwanie „nagiej prawdy” – w rozpoczynającej się właśnie gierkowskiej dekadzie propagandy socjalistycznego sukcesu – nie mogło się dobrze kojarzyć.

Pierwsza polska rock-opera nie była, oczywiście, wolna od uproszczeń i mankamentów, a zaproponowaną przez jej twórców formułę trudno zaś było uznać za w pełni udaną, uniwersalną i zamkniętą. Była jednak na polskiej scenie muzycznej zupełnie nową, eksperymentalną i oryginalną propozycją, praktycznie do dnia dzisiejszego pozostającą bez udanych naśladowców i następców. *Naga* – w dużej mierze również dzięki niekonwencjonalnym pomysłom Krechowicza – przetrwała ostatecznie szlaki dla innych ambitnych eksperymentów parateatralnych i otworzyła polskie sceny dla muzyków rockowych. Od premiery do ostatniego przedstawienia 29 czerwca 1974 roku zagrano (pod egidą Agencji Koncertowej Polskiego Stowarzyszenia Jazzowego) 125 spektakli *Nagiej* w całej Polsce, a wszystkie przedstawienia obejrzało łącznie ponad 100 tysięcy widzów! W roku 1995 „Polskie Nagrania” wydały kompletną (22 utwory) reedycję archiwalnych nagrań *Nagiej* z roku 1972 (które trafiły wtedy na dwupłytowy album analogowy), tym razem już na płytach CD, więc ci wszyscy, którzy – jak ja – spóźnili się wiekowo na jej teatralną inscenizację – mieli w końcu okazję zapoznać się z tą niezwykle ważną kartą historii polskiego big-beatu i teatru muzycznego zarazem przynajmniej w wersji fonograficznej. Niestety, wersja muzyczna nie oddaje w pełni tego spektakularnego, przełomowego przedsięwzięcia, jakim była inscenizacja *Nagiej*, ale niewątpliwie współtwórcą jej sukcesu był właśnie reżyser i scenograf, który nadał jej ostateczny kształt sceniczny. Przez cały czas swojej wielowymiarowej artystycznej aktywności, Krechowicz łączy ją z pracą dydaktyczną na gdańskiej uczelni, gdzie pełnił między innymi funkcję szefa Pracowni Graficznej. Kiedy zostaje rektorem Akademii Sztuk Pięknych (w latach 1996-2002), musi oczywiście ograniczyć



Jerzy Krechowicz | niezrealizowany projekt reklamy prasowej STU Hestia Insurance SA

aktywność pozauczelnianą. Poleca mi wtedy kilku swoich najzdolniejszych studentów, którzy twórczo kontynuowali rozpoczętą przez niego pracę nad komercyjnymi kampaniami promocyjnymi. Zaś jego prace (obok Macieja Świeszewskiego, Henryka Cześnika, Marii Targońskiej czy Andrzeja Umiastowskiego) trafiają do jednego z pierwszych albumów – nietypowych raportów rocznych, wydawanych cyklicznie w formule „Galerii Hestii”.

Kiedy jeden z wybitnych absolwentów gdańskiej uczelni artystycznej, Andrzej Dudziński, miał otrzymać w roku 2001 tytuł Honorowego Obywatela Sopotu z okazji jubileuszu 100-lecia nadania kurortowi praw miejskich, nie miałem żadnych wątpliwości, że to właśnie profesor Jerzy Krechowicz jest najbardziej odpowiednią osobą do wygłoszenia laudacji z tej okazji. Dzięki temu po latach możemy się przekonać, że słowa, które zawsze traktował on trochę po macoszemu, uznając je za mniej istotny dodatek do swojej plastycznej wizji świata, były jego równie mocną stroną, co artystyczne wizje i projekty.

A to autorskie imaginarium, o którym sam Krechowicz kiedyś pisał, to świat niczym nieskrępowanej wyobraźni, która odeszła nieodwołalnie wraz ze swoim Mistrzem i Twórcą, pozostawiając nas pośrodku jego artystycznego labiryntu. Zanim odnajdziemy właściwą drogę wyjścia, może warto jednak dłuższą chwilę w nim pobłądzić?

Wojciech Futek

Jerzy Krechowicz reżyser żywiołu wizualnego

Grzegorz Walczak

Niestety, zmarł Jerzy Krechowicz – artysta wielkiego formatu – awangardowy malarz, scenograf, reżyser, profesor ASP w Gdańsku, współtwórca cyklu telewizyjnego *Balet* (nagroda Złotego Ekranu 1972), właściciel prywatnego teatru, w swoim czasie znany może bardziej za granicą niż w kraju, twórca teatru form audiowizualnych „Galeria”.

Janusz Popławski w swoim wstępie do zbioru ośmiu utworów *Niebiesko-Czarnych* pisał:

Z teatrem *Galeria* Krechowicz odwiedził wiele krajów (pierwszy teatr studencki w Galerii Narodów w Paryżu)”
– I w przypisie dodał: – Formą tą wyprzedził Krechowicz powstanie teatru happeningowego [...] nowojorczyków Krapowa i Oldenburga.

22 kwietnia bieżącego roku mija pół wieku od wystawienia w Teatrze Muzycznym w Gdyni rock-opery *Naga* – wyreżyserowanej przez Jerzego Krechowicza – z udziałem zespołu *Niebiesko-Czarni*, solistów: Ady Rusowicz, Wojtka Kordy i zaproszonego do współpracy z nimi Stana Borysa.

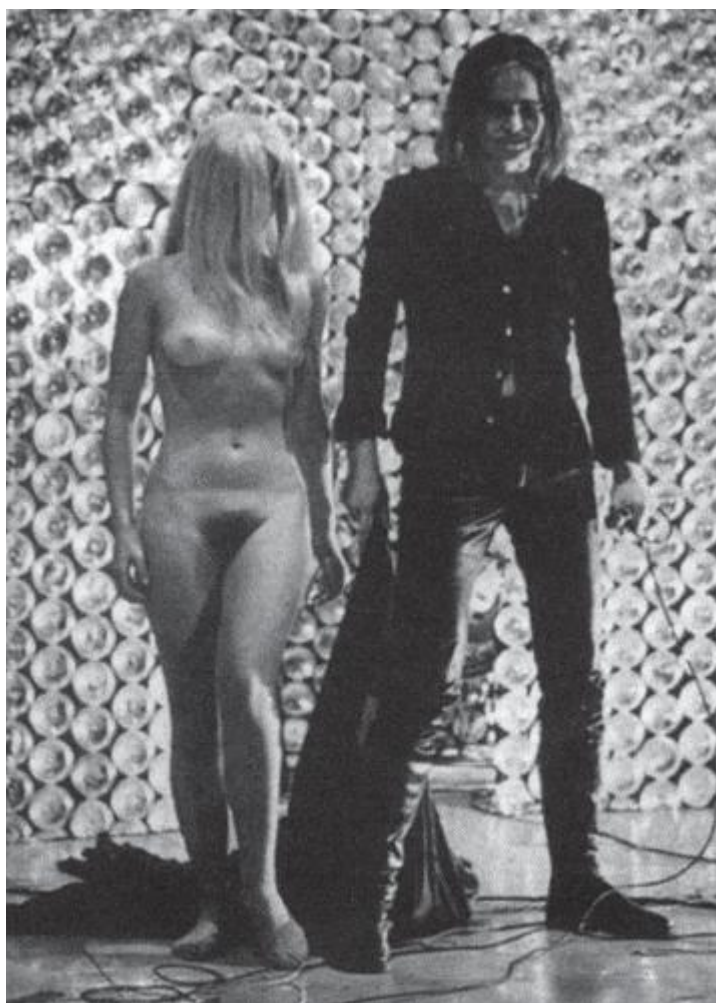
Wszystkie teksty songów i libretto do *Nagiej* napisałem już w 1971 roku, jeszcze przed wystawieniem w USA musicalu *Jesus Christ Superstar*. Płynąc „Stefanem Batorem” do Stanów Zjednoczonych *Niebiesko-Czarni* zabrali ze sobą tekst sztuki, wracając mieli już napisaną muzykę do większości piosenek. Twórcami muzyki, poza *Niebiesko-Czarnymi*: Januszem Popławskim, Zbigniewem Podgajnym, Wojciechem Kordą, byli także Zbigniew Namysłowski (również twórca uwertury), Janusz Koman, Mateusz Świącicki, Andrzej Zieliński. Kierownictwo artystyczne objął dobry duch naszego dzieła, człowiek dla powstania *Nagiej* wielce zasłużony – Jerzy Schoen, na którego pogrzebie byłem niedawno. Jak wiadomo, nie żyją już kompozytorzy: Świącicki, Popławski, Podgajny, Namysłowski, nie żyje Ada Rusowicz, inni są ciężko chorzy. Mam poczucie, że wraz z ich odejściem, a także Krechowicza, skończyła się pewna epoka.

Jerzy Krechowicz odegrał w stworzeniu tego spektaklu teatralnego zasadniczą rolę. Przewartościował z lekka fabularyzowaną konstrukcją tak dalece, że właściwie można by powiedzieć, że dokonał wymiany języka scenicznego. Zwykle autor burzy się w takiej sytuacji. Początkowo i ja, nie widząc jeszcze końcowego efektu, nie byłem zachwycony. Zdawałem sobie jednak sprawę, że pomysł, klimat całości, bardziej założenia ideowe, jak i teksty poszczególnych pio-

senek może były słuszne i ciekawe, ale zdążam chyba do zbyt ogólnej wizji rzeczywistości. Liczyły się też ograniczenia tamtych czasów w literackim rysowaniu codziennej rzeczywistości. Sztuka często musiała się uciekać do symboliki, aluzji czy metafory, by zbyt jawnie nie przekroczyć dozwolonych wówczas przez system. Nawet sama muzyka – typu jazz czy rock – musiała sobie we wczesnym PRL-u wciąż torować drogę do uzyskania stałego obywatelstwa. Znam te śmieszne, ale i ponure bitewki z cenzurą, kiedy tekst swojej powieści *Oaza*, ostatecznie wydanej w Czytelniku w 1980 roku, musiałem sześciokrotnie modyfikować. Czasem nawet myślę, że może lepiej, żebym jej nie publikował, mając na uwadze późniejsze kłopoty. W pierwszym spotkaniu z panią cenzor, kiedy owa wyrocznia pokazała mi 65 stron tekstu do usunięcia, zapoznałem się z objawem cenzorskiej przenikliwości. Dlaczego pan – rzekła – wciąż powtarza w tym tekście: „partyjny przyjaciel”? Albo „partyjny” – surowo stwierdziła – albo „przyjaciel”.

Z *Nagą* wprawdzie nie było takich problemów, ale końcowy song w spektaklu *Tańc, wolna wyspa* mógł już budzić zastrzeżenia.

Z perspektywy czasu, kiedy wiemy, jak całkowicie zmienił się sposób podejścia do języka i rekwizytów tworzących sceniczną rzeczywistość, muszę wyznać: miałem wielkie szczęście, że trafiłem na Jerzego Krechowicza, reżysera, nietypowego, artystę, który operował głównie ruchomym dynamicznym obrazem, światłem, barwą i potrafił te elementy zsynchronizować, scalić z rockiem, materią agresywną, podobnie jak jego plastyczna. Mając niesamowitą wizję, którą, jak przyznał, zainspirował mój tekst, stworzył dzieło nie wiem na ile dobre, na ile wówczas przekonujące krytyków, ale ostatecznie wyjątkowe i oryginalne, pociągające widzów, tłumnie odwiedzających sale teatralne, jak wypożyczona w czasie wakacji warszawska „Syrena”, czy wielka Sala Kongresowa, bądź inne sale widowiskowe w całej Polsce, w których grana była nasza rock-opera.



Rock-opera *Naga*, Gdynia 1971 | reżyseria i scenografia Jerzy Krechowicz

Krechowicz – dziś jestem jeszcze bardziej tego pewny – przez radykalną, nowatorską, eksperymentalną pasję tworzenia, twierdząc, że zachowuje istotne moje autorskie założenia, w pełni zdominował formę sztuki, podporządkowując swojej fantasmagorycznej, plastycznej wizji wszelkie inne elementy dzieła. Proces, ruchliwość, zmienność tego potoku jego scenicznej materii, dokonywały się w zupełnie innej sferze, niż to jest w bardziej, lub mniej schematycznym ciągu linearnej akcji wyznaczonej przez typowy scenariusz muzycznego przedstawienia. Na potwierdzenie tych słów zacytuję fragment recenzji *Naga* z „Dziennika Bałtyckiego” z 26 kwietnia 1973 roku, czyli cztery dni po gdyńskiej prapremierze. Recenzent podpisujący się *Laik*¹ pisze:

Trójka solistów wykonuje songi z wielką ekspresją, prezentując także ciekawą interpretację aktorską i choreograficzną – ale jednak scena naprawdę ożywa wówczas, kiedy „wkraczają” na nią Krechowiczowe maszyny-zjawy, golem, stwory z innych planet, czy wyobraźni, kiedy widzowie dostają oczopląsu pod wpływem uderzeniowej dawki efektów świetlnych. Wtedy dopiero staje się to świat wyobraźni, sen współczesnego człowieka; sen niekiedy straszny, pełen koszmarów, nasuwający skojarzenia z nieobjętością kosmosu, tajemnicami pozaziemskiego życia, groźbą technokratycznego samounicestwienia. Bogdan Justynowicz pisał o Krechowiczu w „Teatrze”: *Mechanizm snu (odciskający się widocznie, fizycznie na płótnach) jest więc rodzajem natogu, narkotyku; Krechowicz zaś – własnym królikiem doświadczalnym. A na zewnątrz: ruchliwość, szarpanina niemalże, pogoń za różnego typu doświadczeniami artystycznymi: teatr, groteska-kabaret, film, wszystko, co się porusza, jest przestrzenią, barwą, wszystko, na co pada światło, co samo przez się może być obrazem.* Podobnie całą niemal grę swej teatralnej kuchni zastosował Krechowicz w *Nagiej*. Światłem samym wydobywa efekt ulicy, albo... Drogi Mlecznej, wpuszcza na scenę jakieś stwory z plazmy, przemawiające do widza swoistym językiem ruchów, światła i impulsów, których nawet nie potrafimy nazwać, stosuje w teatrze chwytły wręcz filmowe. Tyle tych wrażeń, że nawet gdy na scenie pokaże się piękna naga dziewczyna – nie zawsze ją zauważymy. A to już jest coś.

Przyznaję dziś, że dobrze się stało, że „szalony reżyser”, nie przejmując się zbytnio moimi didaskaliami, wpuścił mnie na swoją „Drogę Mleczną”. W przeciwnym razie, jak zamknęły w bajorze wieloryb, pławiłbym się, gulgoczając słowne symbole, niemożliwie wzniosłe hiperbole, różne odmiany aluzji i alegorii i schematyczne gry pięknych i słusznych idei, w tym miłości i wolności. Lepiej, że to przejął i użył swoich, całkiem odmiennych środków wyrazu, bardziej zmysłowych

wizji, oszalałej, ruchomej scenografii, odpowiedniej dla oddania rzeczywistego świata destrukcji i nieokreślonego zagrożenia. Moją semantyczną, poetycką propozycję przetransponował na język form współegzystujących i ścierających się w migotliwym zgiełku impulsów, których niejednoznaczność i abstrakcyjna wymowa zamieniły się w wizyjność przekazu teatralnego. Światło odgrywało w tym wyjątkową rolę. W swoim tekście o spektaklu *Naga, czyli ballada o ludziach* – jak pierwotnie zatytułowałem utwór – Janusz Popławski pisał:

...światło w koncepcji reżysera stanowi element złożonego działania i jest źródłem nie tylko barw, ale i ruchu scenicznego. Specjalny, przenośny stół mikerski do światła skonstruował Jan Doliński, będący równocześnie realizatorem światła. Poza reflektorami w wyposażenie oświetlenia wchodziły lampy stroboskopowe, cztery projektory, 60 przezroczystych zawierających kolorowe abstrakcyjne obrazy, pulsujące automaty świetlne oraz światła podłączone do instrumentów, pulsujące pod wpływem sygnału dźwiękowego.

Jak na tamte czasy ta przedziwna świetlna maszyneria była na rynku scenicznym niezwytym wynalazkiem. Ktoś ją nazwał „organami świetlnymi”, z których odpowiednie dźwięki wyzwały tryskające snopy promieni świetlnych. Podobno Czesi chcieli od nas odkupić tę, nie wiem czy niebiańską, czy piekielną maszynę. Nic więc dziwnego, że w „Na przełaj” w artykule *Naga* Barbara Wierzbicka napisała:

...Czyli – spektakl nowy, nowoczesny i to ważne – dobry!... Na spektaklu w warszawskim Teatrze *Syrena* – pełny komplet widzów. Widowisko zaskakuje ogromną precyzją kompozycji efektów plastycznych; interpretacja songów i opracowanie muzyczne – doskonałe.²

Andrzej Wróblewski natomiast – w słynnym cyklu „Życia Warszawy” – „Piórkiem Ibis” w recenzji *Naga, Krechowicz i bestie* konkludował:

Nie można tak pojętej operze rockowej odmówić oryginalności i nowatorstwa. Na pewno rzecz popycha naprzód i rozwija konwencję teatru i to teatru rozrywkowego. Na pewno jest to nowość w teatrze muzycznym.” – a ostatnie zdanie artykułu brzmi: – ...*Naga* ma w sobie elementy zaczynu i dlatego warto ją pokazywać. Niech mąci spokój i niech drażni bestie.³

² Barbara Wierzbicka, *Na przełaj* nr 33 z 19. 08, 1973 r.

³ Ibis (Andrzej Wróblewski) „*Naga, Krechowicz i bestie*”. *Piórkiem Ibis*. Życie Warszawy nr 106, 04.05, 1973 r.

¹ Andrzej Kiszki (przyp. red.).

I ja nie chciałem usypiać Krechowiczowych bestii, nie byłem jednak Reżyserowi całkowicie uległy. Wydawało mi się, że zbytne błędzenie w ruchliwej to ciemności, to kolorach, przy krociach decybeli, może niektórych widzów zbyt oszołomić, zepchnąć z tropów naszego spektaklu. A chciało by się – rozumowałem tradycyjnie – złożyć to sobie w jakąś wyobrażeniową całość. Później, w sztuce nowoczesnej rock-opery, już nie byłoby to konieczne.

Zwraca też na to uwagę Janusz Popławski w swym tekście o rock-operze, napisanym we wczesnych latach siedemdziesiątych, jako o gatunku jeszcze nie do końca wykrystalizowanym⁴, ale już o specyficznych cechach: „Większość utworów nie posiada określonej fabuły, scenariusz budowany jest na zasadzie luźnych scen i często muzyka staje się podstawą jednolitości i ciągłości przedstawienia...” Muszę przyznać mu rację. To dla mnie oczywiste, że w tworzeniu muzyki do *Nagiej* przez siedmiu kompozytorów o wyraźnie odmiennej stylistyce, istotne ujednolicenie sfery dźwiękowej – już na poziomie tworzenia dwupłyty albumu w 1972 roku – dokonało się dzięki aranżacjom Janusza Popławskiego i Zbigniewa Podgajnego. Niemniej marzyło mi się, by również w sferze literacko-ideowej doprowadzić do większej integracji fragmentów na pozór swobodnie krążących wokół swojego słońca. Dlatego też owa fragmentaryczność i całkowita afabularność pierwszej Krechowiczowej wersji *Nagiej*, zaproponowanej na gdyńskiej prapremierze, stały się ostatecznie przedmiotem konstruktywnej dyskusji, po której staraliśmy się widowisko bardziej zdynamizować, wprowadzić rozwojowość, jakąś niekonwencjonalną dramaturgię. Mam jeszcze brudnopis zatytułowany „Założenia zmian dramaturgiczno-reżyserskich *Nagiej*”, w którym się trochę wymądrzam, stawiając postulaty typu:

Stworzenie dramaturgii utworu przez wprowadzenie rozwiązań oczywiście niedostównych, lecz skojarzeniowych, wyraźniejsze zarysowanie motywów treściowych, powiązanie songów w ciąg rozwojowy (wynikanie sytuacji z sytuacji poprzedniej), pogrupowanie songów w komponujące się całości, nadanie funkcji postaciom, zwłaszcza „Nagim” i „Totemom” przez zarysowanie ich genezy (narodzin)... przy zachowaniu ich iluzoryczności i tajemniczości. Wzmocnienie wymowy całego spektaklu przez nadanie bardziej komunikatywnego, klarownego znaczenia poszczególnym scenom...

Chociaż Krechowicz coś z tego wziął sobie do serca, to dobrze, że nie dał się wykoleić, nie naruszył swojej stylistyki, nie popadł w żaden eklektyzm, robił swoje. Jednak czegoś wciąż szukał, nasłuchiwał może gwiazd, może podszeptu

morza, bo, jak wyznał w swoim wywiadzie w „Na przelaj” Jerzy Schoen:

Każdego dnia spektakl jest inny, co wieczór odbywają się wielkie dyskusje. Raz na jakiś czas Krechowicz dokonuje gruntownych poprawek, nie pozwala nam na chwilę rozprężenia. I to już jest teatr.⁵

W końcu lat dziewięćdziesiątych napisałem nową wersję dawnej rock-opery, tym razem to *Naga – schyłek wieku*, z uwzględnieniem nowoczesnej techniki ruchomych ekranów, które potrafią atakować całkiem inaczej, niż gejzery antagonistycznych, groźnych i tajemniczych form Jerzego Krechowicza. Sensy utworu uległy modyfikacji, ale rzecz też jest uniwersalna o nieco filozoficzno-egzystencjalnej wymowie, może dekadenska i mroczna, choć światło miłości przebijają mroki. Mur – symbol, którym posłużyłem się już wcześniej w pierwotnym scenariuszu, na wiele lat przed zburzeniem muru berlińskiego, ma tu wymiar międzyludzki, a zarazem dotyczący nie tylko wolności pojętej politycznie, lecz w ogólniejszym sensie – mur, który dzieli człowieka i człowieka lub nawet wznosi się wewnątrz człowieka. Główni bohaterowie *Nagiej* – Sem i Ro – są przecież dwiema przeciwstawnymi stronami jednej natury ludzkiej. Idee nowej wersji idą oczywiście o wiele dalej, ale wiek XX już dawno się pochylił i przełamał w wiek XXI i mamy – niestety – inne o wiele groźniejsze demony. Doszedłem do wniosku, że teraz trzeba byłoby wrócić do naszego świata, do zupełnie innej sztuki. Może byłby sens – jeśli byśmy chcieli kontynuować naszą *Balladę o ludziach* – jedynie w stworzeniu *Nagiej 2*, ale z aktualnej perspektywy, z wykorzystaniem innych, nowych środków wyrazu. Tak sobie pomyślałem i mam już dość zaawansowany scenariusz, tym razem być może filmowy lub telewizyjny. Rzecz o współczesnej młodzieży, która chcąc zrealizować po swoim dawny spektakl, w pogoni za legendą Niebiesko-Czarnych – którzy w większości są już po drugiej stronie wielkiej tajemnicy istnienia – poszukuje tropów prowadzących do jeszcze żywych, nielicznych współtwórców i wykonawców *Nagiej*. Tyle tylko, że zrealizowanie dzisiaj takiego teatralnego czy filmowego scenariusza to też fantazja, bo i komu to potrzebne? Dziś się gra w teatrach muzycznych to, co już było w wielkim świecie setki razy zagrane. Przecież polska premiera musi być hitem, a premiera w momencie jej wystawienia hitem być nie może - ex definitione. Może się dopiero nim stać, ale polska? W to trudno niektórym uwierzyć.

Jerzy Krechowicz uwierzył i zaangażował się z zapałem, z całym rozpędem. Nie był kalkulującym urzędnikiem. Był artystą.

Grzegorz Walczak

⁴J. Popławski: Narodzinami nowego rodzaju operowego (typu rock-opera – dopisek G.W.) było zrealizowanie utworu *Hair*, wystawionego na otwarcie nowojorskiego Teatru Szekspirowskiego w 1968 r.”

⁵ Jerzy Schoen w rozmowie z Barbarą Wierzbicką – *Na przelaj* nr 33 z 19. 08, 1973 r.

Koniec epoki

Maciej Świeszewski

Jeszcze będąc studentem, poznałem Krechowicza jako jedną z najbardziej barwnych artystycznie postaci naszej Akademii Sztuk Pięknych. Zawsze dowcipny, pełen sarkazmu i szalonych pomysłów. Był niezwykle inspirującym i niepowtarzalnym człowiekiem w środowisku ówczesnej uczelni. Później już jako rektor zachowywał się w sposób po prostu nietuzinkowy. Zawsze chętny do rozmowy i ciągle zapraszający na kawę do rektoratu. Nie budował wokół siebie żadnych murów ani aury majestatu. Niedostępności. Mimo tego, że artystą był naprawdę niezwykłym. Wybitnym. Odszedł człowiek pod wieloma względami niedoceniony, jak to niestety u nas zwykle bywa. Pozostawiony przez niego dorobek jest imponujący i zaskakujący swoją artystyczną wizją, jak i poziomem. Niejednokrotnie wyprzedzający dokonania w Europie Zachodniej. Wraz z Krechowiczem odeszła pewna epoka na gdańskiej ASP, w której - sztuka, intelekt, empatia, a także głębsze zrozumienie świata – zostały przykryte zasłoną przeciętności. Mam nadzieję, że w najbliższym czasie czeka nas wielka retrospektywa twórczości Krechowicza. Odpowiednim dla niej miejscem byłoby Muzeum Narodowe. Musi pokazać jego prawdziwe miejsce na tle współczesnej sztuki polskiej. Krechowicz był bowiem niepowtarzalnym zjawiskiem artystycznym i intelektualnym. Jestem szczęśliwy, że na swojej drodze miałem możliwość spotkać tak fantastyczną postać. Człowieka, który na pewno wywarł na mnie wpływ. Za nasze wspólne rozmowy, pełne filozoficznych kalamburów, jestem mu dozgonnie wdzięczny. Odszedł dla Akademii i nie tylko człowiek wybitny i niezastąpiony.

Maciej Świeszewski



Rys. Jerzy Krechowicz

Teatr absurdu

Jerzy Krechowicz

Andrzeja Dudzińskiego znają oczywiście wszyscy. Urodził się w Sopocie, studiował architekturę na Politechnice Gdańskiej, potem architekturę wnętrz i grafikę na Państwowej Wyższej Szkole Plastycznej w Gdańsku. Studia ukończył na Wydziale Grafiki warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych w pracowni Henryka Tomaszewskiego. Zajmuje się malarstwem, rysunkiem, grafiką i grafiką prasową. Bywał scenografem, wykładowcą, projektantem plakatów teatralnych i filmowych, okładek czasopism i książek. Stale publikuje w wielu angielskich, polskich i amerykańskich pismach oraz magazynach. Był wielokrotnie nagradzany. Stworzył własną, odrębną scenę Teatru Absurdu i zappełniał ją kolejnymi projekcjami kabaretowej Golgoty. Niedługo tokował na niej Ptak Dudi, teraz panoszy się niejaki Pokrak. I stale pojawiają się ich kolejne, coraz bardziej pokrętnie mutacje. Czymkolwiek więc bywa twórczość Dudzińskiego, zawsze ma swoją odrębność i siłę. I niewątpliwie jest czymś pośrednim pomiędzy trucizną i kropłówką.

W 1734 roku Sopot został zniszczony przez Rosjan, oblegających Gdańsk. Niepokoi mnie fakt, że dzisiejsza uroczystość może mieć jakiś niejasny związek z tamtymi wydarzeniami. Oblegają Gdańsk, a łupią Sopot! Może to tylko typowa niekonsekwencja rozjuszonych Słowian, ale im bliżej do dewiacji, tym bliżej Dudzińskiego.

Zamiast tuszu używa kwasu pruskiego, ale herbatę wciąż słodzi tylko cukrem i choć wielbi każdy rodzaj spasionej głupoty, stale cierpi na łagodną odmianę szwabskiej pasji.

Widzicie więc sami, że jest to osobnik okropnie sympatyczny i godny polecenia. Znam Andrzeja Dudzińskiego dostatecznie długo, aby go z pełnym przekonaniem rekomendować. Od lat, za pośrednictwem swoich pokracznych bohaterów, wiedzie nas po naszych własnych manowcach, nie sposób więc, aby nie stał się w końcu dla nas kimś ważnym.

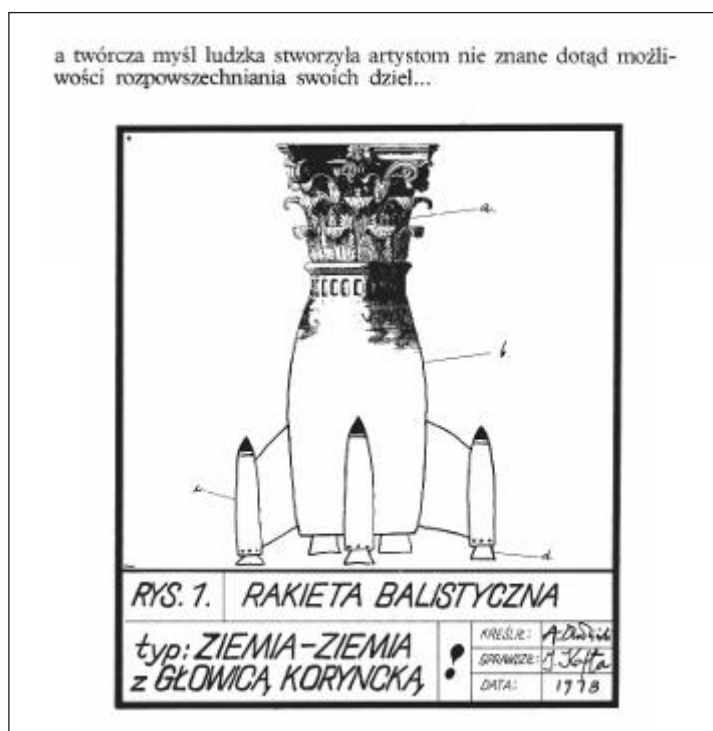
Polecam Państwu Andrzeja Dudzińskiego takiego, jakim chcielibyście, żeby był; takiego, jakim wydaje się być i – już znacznie ostrożniej – takiego, jakim jest.

Jerzy Krechowicz

Laudacja na cześć Andrzeja Dudzińskiego z okazji nadania mu tytułu Honorowego Obywatela Sopotu; Opera Leśna, 2 czerwca 2001, prof. Jerzy Krechowicz pełnił w tamtym czasie funkcję rektora Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku.



Rys. Andrzej Dudziński



Naturalna skłonność do obfitości

Bogusław Deptuła

Chyba trudno o lepszą i krótszą definicję sztuki Andrzeja Dudzińskiego, tym bardziej, że to on sam jest jej autorem. Z nadmiarowością Andrzeja w pełnym wymiarze spotkałem się podczas przygotowań do jego rocznicowej wystawy w sopockiej Państwowej Galerii Sztuki. Mieliliśmy wybrać pięćdziesiąt prac na pięćdziesiątą rocznicę jego artystycznej działalności, aktywności, twórczości. Podchodził do tej sytuacji w specyficzny i chyba, w bardzo charakterystyczny dla siebie sposób, łącząc entuzjazm z precyzją, otwartość z ciekawością. Z entuzjazmem wyjmował kolejne swoje prace, od tych najdawniejszych, które jeszcze zachowały się w jego pracowni, precyzyjnie je datując i opatrując wnikliwymi komentarzami dotyczącymi okoliczności i miejsca ich powstania. Zadziwiała i właściwie wprowadzała w onieśmienie jego pamięć i umiejętność ujmowania w słowa tych wszystkich historii i historyjek, które towarzyszyły ich powstawaniu.

Otwartością wykazał się cierpliwie pokazując wszystko i zgadzając się z moim nieco „nieortodoksyjnym” spojrzeniem na jego sztukę, czemu towarzyszyła ciekawość, bo widziałem dobrze, jak bywał zaskoczony i prawdziwie zdziwiony, że moje spojrzenie, a co za tym szło i zainteresowanie, kierowało się ku pracom, które on, owszem, miał i znał i pokazywał, ale sam nie był do końca przekonany o ich wartości i miejscu we własnej historii. Dla mnie to była fascynująca wyprawa w jego, i całej twórczości, przeszłość.

W moim pomysle na tę sopocką wystawę było upomnienie się o Andrzeja Dudzińskiego jako o artystę, artystę bez przymiotnika: nie rysownika, nie satyryka, nie ilustratora. Było to nieco wbrew jego odbieraniu siebie samego. Zdawałem sobie z tego faktu sprawę, ale konsekwentnie brnąłem w mój pomysł i przekonywałem do niego samego zainteresowanego. Odnoszę wrażenie, że mi się to udało, a sama ekspozycja była nie całkiem spodziewana i oczywista. Mnie się podobała i autorowi chyba też.

Jego życia starczyłoby na kilka życiorysów. Starał się nigdy nikomu nie odmawiać. Trochę, jakby się bał, że następnego zamówienia już nie będzie. Myślę, że to jednak nie strach wyganiał go do pracy, to chyba byłoby zbyt trywialne. Była

w nim jakaś nieustanna niepewność i chęć sprawdzania się: czy to zadziała, czy wywoła uśmiech, czy się spodoba. Była też wielka potrzeba afirmacji i przyjaźni. A przecież jego życiorys artystyczny, to właściwie niekończąca się opowieść o powodzeniu. Historia o dziecku szczęścia, które dostaje to wszystko, czego tylko zachce, o czym sobie tylko

pomyśli. Wierne przyjaźnie, akceptacja na dwóch kontynentach – co najmniej. A w tym wszystkim jeszcze coś najważniejszego – rozpoznawalna, choć niejednorodna, kreska, czy raczej kreski, bo się zmieniały i wciąż odnawiały w nieustającej potrzebie poszukiwania i odnajdywania.

Gawędziarz, umiejący czynić ze wspólnego życia z Magdą towarzyski scenariusz filmowy. Opowieści, opowieści – anegdoty, anegdoty, historie i historyjki.

Wrażliwość na wielość – muzyka, literatura, poezja, ludzie, zwierzęta.

Kolekcjonowanie świata, smakowanie go, rozciąganie na podniebieniu, przenikanie ku sprawom mniej oczywistym i równocześnie kontentowanie się rzeczami najzwyklejszymi, jak choćby śledzik pod chłodną wódeczkę.

Wspominając teraz Andrzeja, który tak gwałtownie nas opuścił, napiszę tylko o kilku jego artystycznych i intelektualnych aktywnościach. Zapewne przyjdzie czas na pełniej-

Dożyliśmy czasów, kiedy zapomniano o kindersztubie. Dziś należy się chętnie, rozpychać, zachwycać samym sobą. Amerykański styl dotarł nad Wisłę i przenicował nas na wyłot. Świat się skurczył, upodobił do siebie, często na niekorzyść.

Andrzej Dudziński

sze i dokładniejsze spojrzenie na jego dokonania i miejsce w dziejach polskiej sztuki ostatnich ponad pięćdziesięciu lat. Zapewne trzeba będzie moment na to poczekać, ale do tych podsumowań jeszcze dojdzie.

Od fascynujących hipisowskich początków z lat siedemdziesiątych, przez perfekcję lat osiemdziesiątych, „pokrakowość” lat dziewięćdziesiątych, po wielo zmienność dwutyśnych. Wielość stylów i spojrzeń, wielość i odmienność warsztatowych rozwiązań, wielość i jedność końcowych efektów zawsze zachowujących charakter ich autora i organizatora tych wszystkich, tak różnorodnych stylistycznych przebiegów. Sięgając po różne techniki i stylistyki wciąż pozostawał sobą, ale zarazem wciąż zaskakiwał. Oczywiście, że w swoich początkach był sztubacki, niepokorny, wywrotowy i próbujący poszerzać granice i montując co raz to inne estetyki i pomysły. W ostatnich latach nieco chętniej patrzył w przeszłość, wielką sztukę, klasyczne nazwiska. Pewnie sam by się nieco dziwił, że tak właśnie to się stało, ale z pokorą przyjmował swój zachwyt madryckiemu Prado i dawał tej fascynacji wielokrotnie wyraz.

Dla wielu, najliczniej zapewne z pokolenia rówieśników, Dudziński to ptak Dudi.

Zupełnie nie pamiętam, jak doszło do tego, że na kartce papieru pojawił się stwór „na długich pajęczych nóżkach, o wielkim dziobie i świdrujących oczkach” (Jan Kott). Nie zachowały się żadne wstępne szkice. Wygląda na to, że ta postać została mi po prostu podrzuczona. A może wykluła się z Jaja Wieczności na moim stole.

Ja już na Dudiego się nie załapałem, w latach osiemdziesiątych, Dudziński przebywał za granicą, a co więcej za oceanem nawet, więc mało się „jego sztuki”? w naszych rejonach widywało. Dla mnie zaistniał właściwie dopiero na stronach „Tygodnika Powszechnego”, w którym również w tym czasie pisywałem i w tym sensie byliśmy kolegami. Pokrak był i zabawny i irytujący. I chyba taki miał być. Leworęczny, lewoskrętny, lewus i lewak chyba też. Głupio mądry, mądro głupi w intrygujący sposób. Rysowany i pisany lewą ręką, tym legitymował swoją ogólną kostropatość. Był od niechcenia, był nie serio, to chroniło jego ojca stwórcy i autora zarazem, od powagi i poważnych konsekwencji dla może czasem głupkowatych sentencji. Nie do końca wiadomo skąd się brały pomysły na konkretne rysunki, ale na pewno pomagała w tym rzeczywistość polityczna i społeczna. Dudziński zawsze bacznie się jej przyglądał i nieodmiennie na nią reagował. Na to zgoda, bez większych kłopotów, ale zarazem pojawiały się tam i takie, które z realnościami nie miały większego kontaktu. Były przejawem czystego absurdu i surrealistycznego poczucia humoru. Nie bez powodu za ojca chrzestnego Pokraka uważał Rolanda Topora i Stanisława Barańczaka. Niezła para antenatów, ale jeśli czyta się niektóre z wierszyków towarzyszących owemu szanownemu „bazgrołowi” z ostat-

niej strony „Tygodnika Powszechnego” z lat 1992-1998, bez większego kłopotu można na ten fakt łatwo przystać.

„Jam nie jest żadnym odstępstwem od normy to tylko opieszałość formy”.

„I choć wiedziałem, że się to skończy psychiczną torturą to się zgodziłem na dialog z rurą”.

Owe rymowane tekściki, nawet opatrzone wspomnianymi rysunkami, nadal pozostawały, by tak rzec absurdalne czy idiotyczne. Zarazem nieodmiennie miały zaprzysięgłych miłośników w bardzo różnych, czasem wręcz nieoczywistych, rejonach. Czesław Miłosz zapytał kiedyś Dudzińskiego, czy sam pisze Pokrakowe wyznania. Gdy się dowiedział, że tak, usłyszał: „A wie pan, one mi się podobają, są zabawne, dlatego pomyślałem, że pan to może pisze z jakimś poetą”. I w taki sposób twórca Pokraka został prawdziwie doceniony jako piszący, bo jako rysownika docenił go noblista już wcześniej, wybierając na autora ilustracji do jego tomiku *Haiku*. A wreszcie – Dudziński miłośnik czerni, a raczej, będąc precyzyjnym, czarnego papieru Murillo włoskiej papierni Fabriano. Owa czerni tła, wraz wysyconą tłustością pastelów szwajcarskiej firmy Caran d'Ache, stworzyła na wiele lat

*Człowiek od swojego zarania usiłuje naturę opisywać,
że nie powiem odtwarzać. Najpierw skupił się na tym,
czego się bał i co go jednocześnie żywiło. Bizony z grotu
w Lascaux są prawie realistyczne. Człowiek był zdecydowanie
na dalszym planie, traktowany symbolicznie.
Dopiero Grecy podjęli wyzwanie i odtworzyli człowieka
na wzór i podobieństwo (Wenus z Willendorfu i figurki
z Cykladów)*

Andrzej Dudziński

łatwo rozpoznawalny styl amerykańskiego Dudzińskiego. Twarze i gęby, Nowe Jorki i zaświaty wydobywał z tej głębokiej czerni owymi tłustymi wysyconymi kolorami szwajcarskich kredek, czasem dla malarstwa efektów, rozpuszczanych w temperze. Czyli rysunki, ale o sile malarzskich płócien, do których zresztą w ostatnich latach również dotarł, a czego zapewne nigdy nie planował.

Dudziński był bardzo spostrzegawczy i wyczulony, nie tylko na rzeczywistość polityczną czy społeczną, którą komentował, posługując się Dudim czy Pokrakiem, ale również estetyczną. Może nie chwalił się nią zbyt, ale jego sztuka wielokrotnie opierała się na kolażowaniu rzeczywistości. Najbardziej dochodziło to do głosu w jego czasie amerykańskim. Posiadając dom w wiejskiej okolicy pod Nowym Jorkiem, wypatrywał i zbierał różne przedmioty powszechnie uważane raczej za śmiecie: fragment drewnianej sklejki, zardzewiały kawałek blachy, patyk, itd. Z nich tworzył nowe całości, assamblaże, obrazy z cytatów

z rzeczywistości. Może te amerykańskie przedmioty miały większą estetyczną wagę, może przemawiały do niego „po amerykańsku”, może były bardziej powabne, mniej oczywiste, mniej śmieciarskie. Z dodanym kawałkiem autorskim od samego Dudiego, tworzyły nieoczywisty komponent jego całościowego artystycznego świata. Do tego jeszcze gabloty, za szybą trzymające owe kawałki, ujawniały nieoczywistego rzeczywistego prestidigitatora. Osobną i wielką inspiracją były koperty pocztowe, które otrzymywał, ale i sam wysyłał ich wiele, a które nie pozostawiały go obojętnym. Kusily, inspirowały, pociągały i stały się wielokrotnie dziełem sztuki i tematem. Takie kopertowe wystawy też się odbyły.

I od tego uważnego spojrzenia jeden zaledwie krok do Dudzińskiego fotografa, o którym nieco zbyt łatwo zapominamy, a jest to bardzo piękna karta wśród jego licznych aktywności i nieoczywistych umiejętności. Poznawaliśmy ją niesystematycznie na okładkach, na przykład poetyckiej serii przekładów Stanisława Barańczaka z języka angielskiego, czy kolejnych książek Jana Kotta, Kazimierza Brandysa czy Czesława Miłosza. Pod ręką mam tom Emily Dickinson. Na fotografii fragment jakichś wiejskich drzwi pomalowanych mocną, cynobrową czerwienią, fragment zamka i dziura, ujawniająca kolor drewna w środku. Niby nic wielkiego, ale czuć uważność, czuć fotografa, czuć okładkowicza. Tych okładek czysto fotograficznych jest mniejszość. Większość oczywiście stanowią rozwiązania rysunkowe czy kolażowe. Trudno je właściwie policzyć. Nie zapytałem podczas wielu rozmów, skąd to jego zainteresowanie dla książkowych okładek, ale może było pochodną miłości do czytania i książek, bo bez wątplenia był Dudziński człowiekiem wiele czytającym.

Sopot to jest duży temat. Wesoły i smutny zarazem. Jest tam smutek utraconego raj i rozczarowanie tym, co nastąpiło potem. To akurat może się dotyczyć całego świata, bo nic w moim odczuciu nie zmienia się na lepsze. Sopot jest tylko odbiciem globalnych przemian, ale ta świadomość nie umniejsza nostalgii i tęsknoty za dawnym, lepszym światem.

Andrzej Dudziński

Najpewniej kiedyś ktoś opisze i odpowiednio zaklasyfikuje jego okładki zrobione dla kultowego pisma „TY i JA”. Pewnie wypadłoby także wspomnieć o *Księdze zdziwień*, stworzonej

z Jonaszem Koftą czy, rozpisany na wielu autorów, ironicznym i kpiącym tomie *Kino Andrzeja Dudzińskiego*, zawierającym recenzje i plakaty do nie zrealizowanych filmów polskich i światowych, w rodzaju *O dwóch takich co okradli księża*, *Czterej pancerni i siedmiu samurajów*, czyli w sumie dwunastu gniewnych ludzi (*pies też człowiek*) czy *Gabinet doktora Calamari*.

Nie uda się wymienić wszystkich aktywności Andrzeja, nie ma z resztą najmniejszej potrzeby. Jako się rzekło, mogłoby ich wystarczyć na wiele życiorysów. Wspominam subiektywnie, nie kusząc się zupełnie o obiektywizm, na to też przyjdzie czas. Każdy ma swoje ulubione strony w tej wielostronicowej

i wielostronnej biografii. Wspominałem tylko o kilku z nich i niech tak nieobiektywnie pozostanie.

Bogusław Deptuła



Rys. Andrzej Dudziński

Przez kolejne stulecia trwa niepowstrzymany pochód Piękna. Piękno triumfuje i mnoży piękno. Ale jest (ono) ekskluzywne – nieograniczony dostęp mają warstwy uprzywilejowane, reszta grzeje się w pięknie odbitym. Podczas wielkich rewolucji tłum sięga po piękno, przywłaszcza je sobie, ono go nobilituje. Na początku XX wieku w naturalnym odruchu samoobrony ludzkość odrzuca piękno w dotychczasowym kształcie. Zaczyna się Wielka Deformacja. Po I Wojnie Światowej nie można już trwać w helleńskiej formie. Naziści w Niemczech rozpaczliwie się bronią, tępiąc i niszcząc „sztukę zdegenerowaną”. Chcą zatrzymać klasyczne piękno wyłącznie dla siebie, wywołują ostrą reakcję. Dada bezlitośnie wyszydza europejskie mieszczaństwo, w nurt sztuki europejskiej wdziera się przebojem sztuka „prymitywna” z Azji i Afryki. Tego tektonicznego pęknięcia już się nie da zasypać. Jednak radzieccy komuniści jeszcze na początku lat 50. XX wieku tworzą oficjalny styl, gdzie klasyczne piękno zaprzęgnięto do ciężkiej propagandowej harówki. Socrealizm był ostatnią próbą narzucenia społeczeństwu piękna siłą. A Barbie? To tylko nieślubne dziecko Kaczora Donalda z Myszką Minnie (bo Mickey to przecież facet).

Andrzej Dudziński



Andrzej Dudziński | Fotografie z cyklu *Magiczny Sopot*, które stanowiły ilustracje Raportu Roczego STU Hestia Insurance SA z roku 2001.

Wojciech Misiuro – esteta i autokrata

Zofia Watrak

Kiedy myślę o moich fascynacjach Teatrem Ekspresji Wojciecha Misiuro, pamięć przywołuje obrazy, o których urodzie decyduje przede wszystkim ciało i ruch z nim powiązany. To one ukonstytuowały osobną ideę jego teatru, prowokując do szerszej refleksji na temat ciała, tematu wciąż niewygodnego i cenzurowanego przez fundamentalne ideologie prawicowe.

Dlatego też pisząc książkę o teatrze z lat 1987-2000, skupiałam się głównie na estetyce i symbolice ciała w historycznych i współczesnych kontekstach kulturowych. Zastanawiam się, czy dziś teatr Wojtka znalazłby sprzyjający klimat do rozwoju i sukcesów, jakie osiągnął, czy w kościele dzisiejszym mogłaby zrodzić się „Pasja”, z Chrystusem nie ukrzyżowanym a rozstrzelanym i wywiezionym w plastikowym worku w dekoracjach, nawiązujących do realiów sierpniowej stoczni. Już wtedy budziła kontrowersje, a jednak znalazła akceptację arcybiskupa Tadeusza Gocłowskiego. Czas, w którym rodziła się formuła teatru był czasem szczególnym. Wyrosła z klimatu nowej ekspresji z przełomu lat 80 i 90. Była to „dekada oporu” jak ją określali krytycy. Radykalizacja postaw artystycznych dokonywała się w kontekście rozpadu dotychczasowego modelu społeczno-politycznego i kulturowego. Sztuka tamtych lat była manifestacją postaw wolnościowych i ekspresyjnego gestu, który chronić miał przede wszystkim indywidualne „ja”. Teatr Ekspresji z nadrzędnym tematem wolności, poczuciem autonomii artysty i dzieła, był głęboko zakorzeniony w tej dekadzie. Misiuro nazwą teatru nawiązywał do niej wprost. W udzielonym wywiadzie mówił:

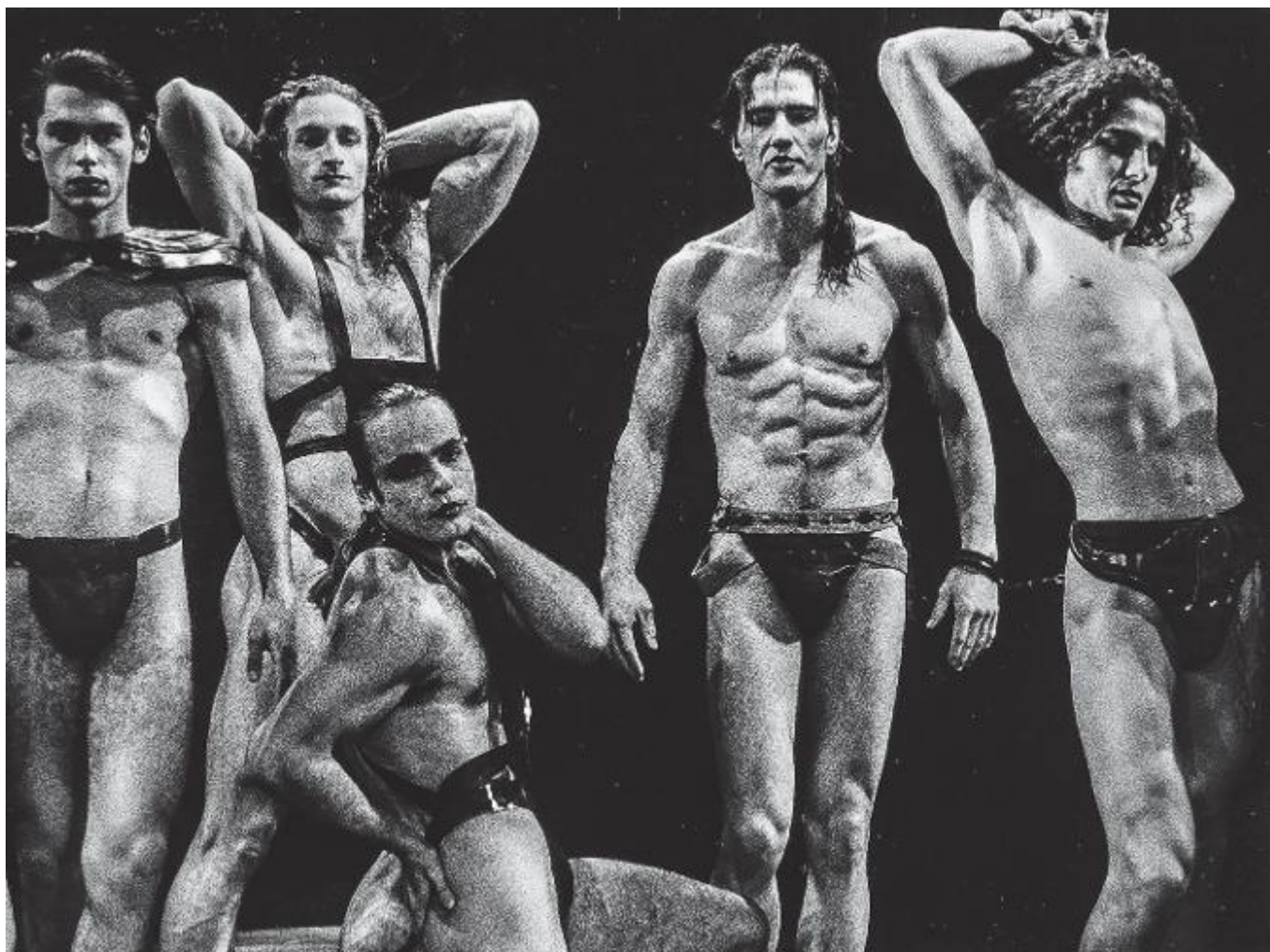
Wybuchem ekspresji rządzi pewien mechanizm, który zakłada istnienie szeregu ograniczających hamulców – to mechanizm wielości, w której szuka się czegoś pojedynczego, wyrrywającego się ku wolności. Jako formuła tworzenia ekspresjonizm jest dla mnie pokonywaniem szeregu barier, dominujących nad jednostką [...] Zrodził się z poczucia zagrożenia, fatalności, szoku, wywołanego światem zastanym.¹



1. *Miasto mężczyzn*, Małgorzata Sieklucka | fot. Wojciech Glinka, z archiwum autorki

Kiedy powoływał do życia własny teatr, był już artystą w pewien sposób ukształtowanym. Jako absolwent Gdańskiego Studia Baletowego i Studia Pantomimy przy Wrocławskim Teatrze Pantomimy Henryka Tomaszewskiego, miał za sobą doświadczenia tancerza w Operze Bałtyckiej i Operze Wrocławskiej także aktora-mima w Teatrze Pantomimy

¹ J. Chojka, *Pistolet przystawiony do skroni. Rozmowa z Wojciechem Misiuro*, „Notatnik Teatralny, 1996, nr 12-13, s.133.



2. Idole perwersji, Ryszard Kędzierski, Wojciech Osowski, Krzysztof Dziemaszkiewicz, Krzysztof Baliński, Andrzej Chorab | fot. Ewa Grabowska-Sadłowska, z archiwum autorki

Tomaszewskiego oraz choreografa w Teatrze Narodowym w Warszawie. Jako choreograf współpracował z wieloma teatrami dramatycznymi we Wrocławiu, w Łodzi, Krakowie, Warszawie i Gdańsku. Rosta w nim świadomość wyczerpywania się tradycyjnych form teatralnych i baletowych. Własny język tworzył w opozycji do kanonicznych form. Jeśli czerpał z tradycji, to wybiórczo. Najbliższym mu odniesieniem było doświadczenie wyniesione z Teatru Pantomimy Henryka Tomaszewskiego. W jego choreografii, podobnie jak w choreodramach Tomaszewskiego realizowana była struktura mityczna, oparta na antynomii pojęć i wartości: natury i kultury, życia i śmierci, miłości i nienawiści, wreszcie dobra i zła. Narracja choreodramów Tomaszewskiego miała charakter linearny, rozwijający zdarzenia zgodnie z przyczynowo-skutkowym porządkiem dramaturgicznym. Natomiast Misiuro zachowując mityczną strukturę, nie zachowywał ciągłości narracji. Wątki narracyjne były porwane, archetypiczna symbolika przeplatała się z obrazami współczesnej kultury wizualnej. Granice między sacrum a profanum ruchome i wymienne. Te zasady komponowania, łączenia odległych wątków i stylów

historycznych bliskie były estetyce postmodernistycznej. Niewątpliwie Misiuro kontynuuje to, co było nowatorskim odkryciem Tomaszewskiego, który dokonał pierwszej na świecie udanej próby rozwinięcia indywidualnej sztuki mimu w kreację zbiorową o złożonej strukturze, łączącej tradycję pantomimy z teatrem dramatycznym i tańcem. Z pobytu w teatrze Tomaszewskiego Misiuro wyniósł też twórczy stosunek do ruchu i formułę zbiorowej kreacji przestrzennej. Wykorzystując jednak elementy sztuki pantomimicznej, koncentrował się głównie na środkach ekspresji, wyrażanych bardziej poprzez ciało niż mimikę. Ruch i jego dynamikę wyprowadzał ze struktury ciała, ukształtowanego w procesie treningu. Większość jego aktorów miała przeszłość sportową. Zajęcia z baletu klasycznego były mniej cenione niż wyraz plastycznego gestu i ćwiczenia aktorskie. Trening obejmował siłownię, gimnastykę sportową a nawet walki obronne. Mówił, że postępuje z aktorami niczym rzeźbiarz, który przekształca materię ich ciała w żywy obiekt sztuki. Rzeźbiarska metafora znajduje uzasadnienie w sekwencjach choreograficznych, bazujących na układach gimnastycznych z elementami akrobatyki. Dynamika ruchu konfrontowa-



3. *Miasto mężczyzn* Michał Ciećka | fot. Ewa Grabowska-Sadłowska, z archiwum autorki

na z nagłym jego zatrzymaniem sprzyjała demonstracji urody ciała, jego muskulatury. Ruch i bezruch był często stosowanym środkiem. Ukształtowane wyczerpującymi ćwiczeniami ciało aktora, tak różne od ciała tancerza baletu klasycznego, było ważnym aspektem estetyki teatru Misiuro. Było punktem wyjścia do budowania odmiennej od baletu gramatyki ruchu. Swoista „tresura” ciała była też jego narzędziem sprawowania władzy nad zespołem i sposobem całkowitego i bezwzględnego podporządkowania. Rodziło to poczucie dyskomfortu w zespole, tym większe, im większa stawiała się świadomość własnej kreatywności jego członków, rozbudzonej paradoksalnie przez samego Misiuro. Ta wewnętrzna sprzeczność stała się z czasem jedną z przyczyn końca teatru, najistotniejszą może. Miał opinię despoty, zdążył jednak konsekwentnie określonymi metodami do celu, który jasno sprecyzował:

„Założyłem swój teatr, aby określić się wobec tradycyjnych kanonów tańca, pantomimy, dramatu.”²

Nie ma to być ani teatr tańca, ani pantomima, lecz zupełnie nowy rodzaj sztuki. Chodzi mi o stworzenie kreacji z ciała i ruchu.”³

Wizerunek ciała i gramatyka ruchu

Dla klasycznej pantomimy znamienne było skupienie ciała na ilustracyjnym wyrażeniu jednego zdarzenia, jednej myśli. Tymczasem Misiuro traktował ruch abstrakcyjnie, w oderwaniu od realistycznych treści. Relacja naturalnej ekspresji i kanonicznej formy była nadrzędną ideą jego choreografii, u podłoża której leżała analiza zachowań jednostkowych i grupowych. Zwykle punktem wyjścia był spontaniczny, niejako pierwotny ruch, zawierający w swej istocie element samego życia, pokonywania oporu materii i konfrontacji ze światem zewnętrznym. Jego ekspansywna, biologiczna dynamika była korygowana zachowaniami uwarunkowanymi społecznie i kulturowo. Ten odwieczny konflikt jednostki ze społeczeństwem w Teatrze Ekspresji rozgrywa się w przestrzeni metaforyzowanych odniesień do kulturowego dziedzictwa. Misiuro problem wolności i tożsamości rozpatrywał z perspektywy ciała zawłaszczanego przez różne kulturowe role i funkcje, ale lokował je w dziedzicznym po romantyzmie konflikcie między naturą a kulturą. Identyfikując ciało z twórczym, traktował je jako przedkulturową, biologiczną materię. Pierwsza część *ZUN* to mityczny Raj, gdzie nie ma wstydu ani fałszu, a ciało nie jest jeszcze świadome siebie. Pierwotna nagość jest asekualna. Intensywne przeżywanie drugiej osoby było aktem inicjacji. Wzajemnej adoracji towarzyszy symbolika akwaticzna. Scena kąpiących się powtarza rytuał oczyszczenia i narodzin. W części drugiej *ZUN* nagość zastępuje kostium, w projektach Barbary Hanickiej wyrafinowany i perwersyjny. Świadomość ciała rodzi grę pożądaniemi, erotycznymi prowokacjami i dążeniem do dominacji. Nagie ciało oznacza naturalną, pierwotną szczerość. Jako domena instynktu do uformowanego świata wnosi elementy rewolucyjnego chaosu, jest źródłem anarchii i rozkładu skonwencjonalizowanej formy. W spektaklach *ZUN* i *Collage No 24* relacja między niedojrzałością i chaosem a dojrzałością, która jest ukształtowaną formą, wyrażana jest poprzez ruch. Powtarza się motyw ekstatycznego biegu, który wyraża indywidualną swobodę i brak zorganizowania. Przeciwnieństwem były skomplikowane układy gimnastyczne, jako najwyższe stadium organizacji zbiorowej. Wątek sportowy Teatrze Ekspresji był silnie eksponowany, zarówno w metodzie pracy Misiuro jak i na scenie. W *College No 24* pierwotną spontaniczną ideę rywalizacji sportowej ujarzmiła dyscyplina szkolnego marszu. W *Mieście Mężczyzn* sceny sportowe miały odniesienie do systemu totalitarnego i popularnych pokazów gimnastycznych jako formy propagandy. Misiuro najwyraźniej nawiązywał do masowych widowisk Leni Riefenstahl, również w elementach choreografii, oscylującej między ruchem a statycznym pozowaniem. Ideą tych scen była forma jako narzędzie społecznej opresji i podporządkowania, także odtworzenie ideału zorganizowanego społeczeństwa wedle kontrolowanych reguł zachowań.

² Op.cit. s. 132

³ Wyowiedź w: „Kurier Polski” z 28 grudnia 1987, nr 251



4. Umarli potrafią tańczyć Radostaw Korzeniewski Małgorzata Złota, | fot. Ewa Grabowska-Sadłowska, z archiwum autorki

Dla Wojciecha Misiuro autentyczna była tylko nagość. Kostium był elementem sztucznym, represjonującym ciało. Sankcjonuje pozór i konwencjonalność zachowań. Dał temu wyraz w *Idolach Perwersji*. Dla każdego z kostiumów Zofii de Inez-Lewczuk, po raz pierwszy przy współudziale aktorów, zbudował osobną liturgię gestów, ruchów i min, doprowadzając teatralny mechanizm gry do absurdów i kabotyństwa. Z pokazu kostiumów uczynił pastisz pokazu mody i zużytych konwencji teatralnych. Było to najbardziej campowe przedstawienie Misiuro – widzenie świata w kategoriach sztuczności i stylizacji, wymienności ról, w tym także zamienności płci. Przekraczanie kolejnych granic obowiązujących norm wizualizacji ciała było jego swoistą zamierzoną strategią. Zapowiadając kolejną premierę, dodawał, że będzie też skandal. W takiej aurze odbierany był często artystyczny transwestytyzm, mężczyźni w kobiecych sukniach, gra płcią. W *Mieście mężczyzn* demistyfikował narzucone mężczyźnie role. W relacji z kobietą to on jest słabą ofiarą, wiecznym chłopcem, Pierrotem, nieszczę-

śliwym kochankiem. Odrzucał wprawdzie zakorzeniony w tradycji obraz słabej kobiety, ale widział ją poprzez inne schematy – w roli bogini, władczyni, mitycznej matki i kochanki, ale przede wszystkim i niszczycielskiej siły fatalnej. Scenograficzne elementy lokowały rywalizację między płciami na sali treningowej. Kobieta równie wysportowana przejmując przestrzeń, zastrzeżoną dotąd dla męskiej aktywności. Kulminacją wywyższenia kobiety, jako siły dominującej, była „scena egipska”. Nefretete wyniesiona ponad męski tłum niewolników była metaforą władzy. Obecne w spektaklach Misiuro transgresje płci budziły początkowo opór aktorów. Jak mi opowiadali, przeżywali różne „bloki”, związane z obawą naruszenia własnego wizerunku. Przełomem były *Idole perwersji*. W udzielonym mi wywiadzie, Krzysztof Baliński mówił:

Było tam wiele takich skrajnych, prowokacyjnych zachowań z wyraźną aluzją do homoseksualizmu, ale w tym przedstawieniu odblokowałem się, zacząłem to tolero-

wać, a nawet świetnie się bawić. Nabraliśmy profesjonalnego stosunku do scenicznych zachowań, związanych z kostiumem.

Artystyczny transwestytyzm w Teatrze Ekspresji należałoby raczej wpisać w kulturowe dziedzictwo nieokreśloności płci. Wiąże się z motywem wędrowki rozdzielonych dusz, poszukujących utraconej doskonałej pełni, której idealnym wzorcem była idea biseksualności bogów. Wizerunek ciała w teatrze w powiązaniu z erotyką, naruszenie usankcjonowanej hierarchii płci, było niewątpliwie podjęciem polemiki z dziedziczną tradycją. Jej ostrze jednak osłabiała skrajna estetyzacja i bezpieczne ramy uniwersalnych wartości. Wojtek Misiuro posługując się ciałem aktora, widział w nim symboliczną reprezentację ogólnych znaczeń, konfrontowanych z kulturowymi wzorcami. Idea teatru była deklaracją wiary w sztukę. Postawa anarchizującego buntu była sposobem określenia indywidualnej tożsamości wobec zastanych wartości. Do końca starał się zachować artystyczną suwerenność. Jego manifestowany autokratyzm wynikał z oceny roli artysty jako jednostki o szczególnych uprawnieniach. Mawiał – „udawać można w życiu, nie w sztuce”. Z programu estetycznego zrobił sobie cel i sens życia. Wykreowanie

własnej formy w sztuce było równoznaczne z kreowaniem własnej przestrzeni wolności, która łączy się z uprzywilejowaną pozycją artysty. Żeby stworzyć własną formę – mawiał – trzeba zniszczyć zastaną. Identyfikował się z toposem artysty rewolucjonisty, co wyraził w *Dantończykach*. Rewolucja w sztuce, choć bezkrwawa, zakłada jednak ofiary. Byli nimi ci, którzy reżimu nie wytrzymali i z teatru odchodzili. Narastający konflikt w zespole, ale też kłopoty finansowe zadecydowały o rozwiązaniu teatru. Warto dodać, że utraty środków finansowych z Urzędu Miasta Gdyni nie da się wytłumaczyć względami wyłącznie ekonomicznymi. Wiązała się z brakiem akceptacji niektórych radnych formuły teatru i przenoszeniem ocen z płaszczyzny artystycznej na obyczajową. Ocena urzędników rozmijała się z oceną publiczności i krytyków. Od początku swojego istnienia Teatr Ekspresji spotykał się z entuzjastycznym przyjęciem, głównie młodej widowni, do której był adresowany i zainteresowaniem recenzentów, usiłujących sklasyfikować nowe zjawisko, nie mieszczące się w żadnych dotąd znanych kategoriach teatralnych. Zespół gościł na wielu polskich scenach. Odnosił sukcesy na prestiżowych festiwalach teatralnych w kraju i za granicą.

Zofia Watrak



Rys. Andrzej Dudziński

Nie dla nas to miasto

Z Wiktorią Eulalią Dąbrowską rozmawia Wojciech Boros

WOJCIECH BOROS Pierwsze poetyckie laury zdobyłaś latem 2018 roku, otrzymując wówczas w Gdyni Grand Prix VIII Pomorskiego Konkursu Poetyckiego dla Dzieci i Młodzieży „Piórnik”. Co od tamtego czasu zmieniło się w Twoim poetyckim widzeniu światów?

Wiktoria Eulalia Dąbrowska Od nagrody „Piórnika” minęło pięć lat. Wtedy byłam na etapie kończenia liceum i stawałam przed wyborem dalszej ścieżki kształcenia. Dużo wydarzyło się od tamtego momentu. Przez różne doświadczenia na pewno poznałam lepiej siebie i granice swojej wrażliwości. To z pewnością wpłynęło w dużym stopniu na znaczenie poezji i rolę samego pisanie w moim życiu. Od zawsze intuicyjnie szukałam prawdy poprzez proces twórczy – kiedy zaczynałam pisać pierwsze wersy, to wiersz zaczynał prowadzić mnie do miejsc, uczuć i pytań wcześniej niedostępnych. Dzisiaj poprzez poezję szukam prawdy o sobie i świecie. Staram się wychodzić dalej poza własne „ja” poprzez obserwację otoczenia i ludzi. Taka analiza i poszukiwanie nowych perspektyw otwiera nowe furtki i pozwala na większy dystans do własnych emocji.

Twoje wiersze traktują głównie o miłości, jej poszukiwaniu oraz rozczarowaniach tymi staraniami. Myślisz, że ten temat będzie ci bliski przez całe literackie życie?

Zrodziłam się z miłości i uważam ją za temat ponadczasowy, szczególnie w literaturze. Melancholia i nostalgia, które stanowią integralną część mojego usposobienia, często wpędzają w poczucie tęsknoty. A tęsknota skłania do poszukiwań – tego źródła braku, który jest we mnie, w nas. Myślę, że to poszukiwanie miłości jest zakodowane gdzieś podświadomie, dlatego poprzez pisanie próbuję dotrzeć do nieuleczonych części siebie. To podróż, z której wysyłam pocztówki zaadresowane do reszty świata.

Prawdziwą matką tych tekstów jest melancholia, pełna zdystansowanego spojrzenia na innych, a zarazem wciąż poszukująca nowych bodźców, by zmienić się czasem wręcz w serialową euforię – myślę, że to dobrze robi tym wersom.

Podmiotka liryczna wierszy lubi jeździć na rollercoasterze?

Bardzo podoba mi się użycie feminatywu. Podmiotka lubi oddawać się fantazjom, więc metaforyczny rollercoaster istnieje tylko w pozornie bezpiecznej przestrzeni jej własnej głowy. I tak, lubi jeździć na nim regularnie. Ostro lata to hedonistyczne ustrojstwo. W ramach urozmaicenia od czasu do czasu ćwiczę jogę i nagina granice własnych mięśni. Zawsze szuka balansu.

Bierzesz udział w slamach, konkursach jednego wiersza, chętnie udzielasz się w literackich happeningach, takich jak choćby ubiegłoroczne *Dziady* w oliwskim Domu Zarazy. Wiem, że interesujesz się także teatrem od strony aktorskiej. Aż tak lubisz kontakt z odbiorcą sztuki na żywo, czy też traktujesz to jako swoistą konieczność artystyczną?

Teatr był mi bliski od dziecka. Jako nastolatka uczęszczałam na warsztaty teatralne, gdzie rozwijałam świadomą pracę z ciałem i głosem na scenie. W tym czasie także brałam regularny udział w konkursach recytatorskich, a nawet zdarzyło mi się opracować pierwszy monodram. Bardzo podobała mi się praca z tekstem, rozpracowywanie jego wielowarstwowości i szerokiego spektrum interpretacji. Miałam obok siebie świetną nauczycielkę, reżyserkę teatralną – Alicję, która była moim mentorem i jednocześnie ogromnym wsparciem. Czułam, że praca z tekstem pisanym daje mi duże możliwości rozwoju i furtkę do aktorskiego świata. Myślałam wtedy, że na szczeblu zawodowym. Po maturze startowałam w egzaminach do Akademii Teatralnej im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie, jednak nie znalazłam się w gronie finalistów – szczęśliwców. Mimo to, samo doświadczenie wspominam bardzo pozytywnie i jestem zadowolona z całego włożonego wysiłku. Czuję ogromną wdzięczność za proces, w którym byłam. Żywa ekspresja, nawiązywanie relacji z odbiorcą, który jest tu i teraz, dodaje mi nowe pokłady energii. Myślę, że właśnie dlatego tak wiele satysfakcji daje mi uczestnictwo w slamach. Być może jest w tym coś z „konieczności artystycznej” – gdy piszę nowy tekst, zawsze wyobrażam sobie jak wybrzmi na scenie i ile różnych interpretacji powstanie. Obecnie zajmuję się aktorstwem czysto hobbystycznie. Na przełomie maja/czerwca wracam po długiej przerwie na scenę.

Oprócz poezji ostatnio próbujesz pisać także prozę. Jak myślisz – prędzej opublikujesz tom wierszy czy też np. zbiór opowiadań?

Trudne pytanie na które nie potrafię podać konkretnej odpowiedzi. Jestem na etapie poszukiwań siebie w prozie i czuję, że odnajduję w niej nowy potencjał. Myślę, że finalnie z tego zbioru opowiadań wyjdzie powieść. Przede mną jeszcze sporo pracy, ale obecnie traktuję to bardziej jak zabawę, rodzaj odskoczni od dotychczasowego formatu. Na tomik mam prawie w całości skompletowany materiał, ale nie chcę wypuszczać czegoś, czego nie jestem pewna w 101 procent. Czekam na odpowiedni moment.

Wiktoria Eulalia Dąbrowska

NIE DLA NAS TO MIASTO

ulice światła mroki
 nic nie zachwyca głębią ostrością zapachem
 nic nie zapiera dechu nic nie dusi cię w gardle
 nic nie mówi
 idź powoli podążaj za szmerem miasta
 tam gdzie jest serce i jest sobie życie

i nic nie wyciąga do ciebie rąk oczu uszu
 bo *nic* nie widzi bo *nic* nie słyszy
 nie dla nas to miasto puste - ulice światła mroki
 jak w formalinie - odczłowieczone
 wciąż tracą wciąż gasną

nie krwawią

DESZCZ

od miesiący światu zbierało się na deszcz
 a głowy pękały od nadmiaru ciśnienia
 i nieswobodnego przepływu informacji
 starsze panie uwięzione w blokach odmawiały
 kolejną litanie prosząc o chwilę spokoju
 psy sąsiadów próbowały się wzajemnie pozabijać
 wgryzając zęby w newralgiczne części ciał
 koty odwiedzały dachy starych elektrowni
 kontrolując ogólnoświatowe napięcie

a reszta świata rozładowała się wieczorem
 deszcz spadł na sąsiedniej planecie

REAL PORN

prawdziwi bohaterowie zasypiają w skarpetkach
 w różowe pączki z dziurką i cukrową posypką

w objęciach zbyt mocnych zbyt lepkich
 na ciasne kadry kamery
 z przebarwieniami na policzkach z bliznami
 na jej udach i jego prawym ramieniu

mokre okolice bikini przyćmiewają włoski
 chociaż w tle rozkręca się repertuar francuski

takie brzydkie rzeczy nie dla dorosłych

cała poetyka ucieka przez palce
 jak świeży pot i zbyt szybki oddech

cała poetyka ginie
 w oczach tego czarnego kota
 który wskoczył do łóżka pomiędzy

rano wyprosisz wszystkie ślady mojej obecności
 znikną na zawsze pościelone kosmyki włosów
 odciski szminki na twarzy wymażą się
 z wszystkich zdjęć i zagłębień warg
 atrapowe czułości przedawnią się i zgniją

a z tej zgliny nie ulepię ani kocham
 ani przepraszam

TEN WIERSZ NIE JEST SMUTNY (TYLKO WŚCIEKŁY)

jest czerwiec, który odciska mi się na skórze
jak zimowy but z eko skóry

jest koniec wiosny zapisany w DNA objąć
jak propozycja wspólnej starości

wczoraj podzieliłam my na trzy-
-dzieści jeden odcieni faktury
twojej osobowości

ulokowałam cię w zgięciach palców
żebyś wtapiał się z potem
w to miękkie ciało kiedy pachniałeś
ludźmi gnijącymi w tobie

zapętlone jak sezonowy kawałek
na Spotify premium to miasto puszczają
z dymem dwa magiczne

nie kocham

POCZEKALNIA

pani Leokadia to stała pacjentka oddziału
Wrzeszcz przystanek od Głównego
miasta na G

zrywała noce i stroiła z nich fioletowe bukiety
wszystko pod twoje kroki byś mogła
przez podeszwę
mówić ziemi ciepłym głosem:
wykopałam się z twojej córki
mam wszystkie atrybuty
troskę i czułości
na sobie tylko nocną koszulę

okryta nią
rodziła i kochała
zmieniały się tylko łóżka
i igły do wbicia

spotykam was w poczekalni
bez zegara
pierwsze w kolejce

pani Leokadia nie rozpoznaje miejsca
pyta o nazwisko lekarza i asystentki
płacze

pochylasz się nad nią
mówisz:

zawsze będę przynosić Ci lawendowe bukiety.

Eseistyka Kazimierza Nowosielskiego

Zbigniew Majchrowski

Wszyscy ci, którzy znają Kazimierza Nowosielskiego z bezpośrednich kontaktów, mogą być zaskoczeni wizerunkiem Autora, jaki wyłania się z jego książek eseistycznych. Nie znajdziemy tu tego specyficznego poczucia humoru, skłonności do żartu, do delikatnej ironii i autoironii. W piśmie Nowosielski posługuje się językiem pełnym powagi, dostojnie wyważonym, lekko archaizowanym, bez śladu figlarności, która zwykle czai się na żywej twarzy. Idąc w ślady eseisty, dostosowuję swoją wypowiedź do książkowej aury.

Profesor Kazimierz Nowosielski należy z pewnością do najbardziej rozpoznawalnych postaci gdańskiej humanistyki, nie tylko jako wytrawny literaturoznawca, ale także jako bardzo aktywny i ceniony krytyk literacki oraz krytyk sztuki, jako uznany poeta, a nade wszystko jako szanowany autorytet w środowisku artystycznym i naukowym. Charakterystykę jego bogatego dorobku eseistycznego, na który składa się ponad dziesięć książek autorskich z zakresu historii literatury i krytyki artystycznej, zacząć wypada od monografii *Ryzyko obecności. Doświadczenie biograficzne i powieść chłopska* (1983). Ukończona jako rozprawa doktorska jeszcze przed przetomowym rokiem 1980, ukazała się w druku już w niedobrym czasie naznaczonym przez stan wojenny, a przecież mimo ograniczeń życia czasopiśmenniczego została zauważona i doceniona, jak tego dowodzą recenzje między innymi na łamach „Nowych Książek”, „Nurtu”, „Regionów”, „Zdania” czy „Życia Literackiego”. Obecnie, po czterdziestu latach, nic nie straciła na wartości, pozostaje trafnym rozpoznaniem dziś już historycznego, tak zwanego „nurtu chłopskiego” w prozie polskiej okresu PRL-u. Z dystansu, widać doskonale, że zarówno diagnozy, nierzadko krytyczne, jak i prognozowane odmiany znalazły potwierdzenie – zwłaszcza w wysoko wówczas ocenianej przez Nowosielskiego twórczości Wiesława Myśliwskiego, który w późniejszych latach zachwycał czytelników kolejnymi książkami. Uderzające skądinąd, że już w tej monografii, poświęconej prozie epickiej, Nowosielski odwołuje się niejednokrotnie do poezji, z której uczyni swoją poznawczą domenę w kolejnych książkach.

Pierwszą z nich jest praca *Przestrzeń oczekiwania. Historia, Natura, Sacrum we współczesnej poezji polskiej* (1993), która stała się podstawą habilitacji uzyskanej w 1994 roku. To książka o szczególnym znaczeniu w okresie dramatycznej transformacji ustrojowej, gdy poezja polska – jak twierdzi badacz – starała się odzyskać utraconą pamięć swego



Kazimierz Nowosielski | fot. archiwum Kazimierza Nowosielskiego

„długiego trwania” po przejściu przez różnorodne etapy autodegradacji bądź zewnętrznych oskarżeń czy – dla odmiany – niezastużonych wyniesień. „Nie znam książki, która właśnie w historycznoliterackim aspekcie tyle mówiłaby prawdy o przemianach w duchowości polskiej poezji ostatnich dziesięcioleci. Właśnie prawdy” – napisał w recenzji Jacek Łukaszewicz. Za *Przestrzeń oczekiwania* autor otrzymał Nagrodę Gdańskiego Towarzystwa Przyjaciół Sztuki w 1993 roku.

Kolejną książką jest *Troska i czas. Szkice o poezji i przemijaniu* (2001). Punktem wyjścia dla rozważań jest najczęściej ściśle określony korpus tekstów (tom poetycki), a nierzadko pojedynczy wiersz. Ta formuła – „rozważania nad wierszem”, „wokół jednego wiersza”, „nad jednym wierszem”,

„o jednym wierszu”, „na marginesie jednego wiersza” będzie zresztą regularnie powracać w późniejszych pracach, zawsze podejmowana z mistrzowski sposób, który każdej pojedynczej, precyzyjnie przeprowadzonej interpretacji nadaje charakter skończonej, samoistnej całości, a jednocześnie pozwala na wkomponowanie jej w szerszy wywód. Bez wątplenia najbardziej charakterystycznym rysem prac Kazimierza Nowosielskiego jest wyrazista perspektywa aksjologiczna – coraz rzadziej spotykana w postmodernistycznej i ponowoczesnej kulturze, zrównującej wszystko w kolażowym braku hierarchii czy płynnej tożsamości. Toteż tytuł kolejnej książki już sam w sobie może być odczytywany jako manifest metodologiczny: *Rozróżnianie głosów. O poetyckim myśleniu według wartości* (2004). Trzon tego tomu stanowi refleksja nad metafizycznym i religijnym wymiarem słowa poetyckiego – poczynając od Różewicza, Szymborskiej, Herberta, a na młodych wówczas poetach jak Jacek Podsiadło i Artur Tomaszewski kończąc. Najbardziej obszerna część książki, zatytułowana *Kapłańskie posługiwanie*, poświęcona została poetom-kapłanom: Janowi Twardowskiemu, Karolowi Wojtyła, Januszowi Pasierbowi, Franciszkowi Kameckiemu (można by więc tu mówić o zarysie monograficznym). Autor powiada na wstępie, że wiele spośród szkiców „to efekt jak najbardziej spontanicznych wyborów, często plon długoletniego obcowania z twórczością ulubionego autora”. A przecież u podstaw tak nazwanych spontanicznych wyborów nietrudno odnaleźć wyrazisty horyzont oczekiwań. Dla spokoju sumienia muszę tu nawiasowo wtrącić, że nie ze wszystkimi diagnozami Nowosielskiego zgadzam się w równym stopniu, a absolutnie nie podzielam zdania, że Różewicz z ostatnich lat dwudziestego wieku to „zgorzkniały poeta podejrzewający niemal wszystko i wszystkich o zabór pomysłów”.

Czytać i pytać. Analizy oraz interpretacje dwudziestowiecznej poezji polskiej (2009) można uznać za kontynuację dwóch poprzednich książek, zwłaszcza że pięć szkiców zostało tu przedrukowanych. W istocie nowy tom stanowi realizację wprowadzenia niewypowiedzianego, ale w pełni czytelnego projektu: „wprowadzenia w całość liryki współczesnej”, jak to trafnie zauważył w recenzji wydawniczej Krzysztof Dybciak. Można powiedzieć, że formuła (roz)poznania w tej książce przypomina synekdochę. Nowosielskiemu udało się odczytać (i napisać) historię dwudziestowiecznej liryki polskiej w pojedynczo – *pars pro toto* – interpretowanych wierszach, od sonetu Leopolda Staffa poprzez utwory Lechonia, Leśmiana, Miłosza, Iwaszkiewicza (zarówno z okresu wczesnego jak i powojennego), Wierzyńskiego, Różewicza, Wata, Jastruna, Twardowskiego, Przybosia, Ożoga i Białoszewskiego po Herbertowy *Raport z oblężonego miasta* z 1982 roku. Odczytując ten przemyślany i mistrzowsko zrealizowany pokaz sztuki interpretacji trudno uciec od skojarzeń ze znaną pracą Ericha Auerbacha *Mimesis. Rzeczywistość przedstawiona w literaturze Zachodu*. Chociaż Nowosielski w innej zupełnie pracuje materii literackiej, nie

epickiej, lecz lirycznej, podobnie jak Auerbach potrafi w kameralnym mikrokosmosie wiersza odczytać uniwersalną zasadę autorskiego świata czy wzór epoki.

Dar zamieszkiwania. Eseje o doświadczeniach i wartościach (2002) to wprawdzie kolejna książka z pogranicza literatury i krytyki, ale tym razem szczególnie, gdyż fragmentami jawnie autobiograficzna. Doświadczenie biograficzne i wiedza o literaturze przenikają się tu w sposób nierozzerwalny i owocny. Aby wyznaczyć horyzont lektury tej książki, należałoby może przypomnieć takie dzieła wybitnych literaturoznawców jak *Z Komborni w świat* Stanisława Pigonia, *Życie na niby* Kazimierza Wyki czy *Czarne sezony* Michała Głowińskiego, chociaż zamysł Nowosielskiego jest nieporównanie skromniejszy, ograniczony do kilku epizodów, ale jakże znaczących i reprezentatywnych (marzec 68, grudzień 70, sierpień 80, 13 grudnia 1981...). Autor pięknie pokazuje przechodzenie od słowa do czynu i od czynu do słowa jako stały ryt naszej kultury. Ta książka jest zarówno źródłowa jak i refleksyjna, ma walor dokumentalny, nade wszystko jednak stanowi rodzaj manifestu i wyznania wiary w misję humanistyki, a jednocześnie przestrzega przed niebezpieczeństwem, że standardy dyskursu naukowego mogą maskować brak aksjologii.

Perspektywa spotkania i zainteresowanie bezpośrednim świadectwem egzystencji stanie się podstawowym zamysłem następnej książki Kazimierza Nowosielskiego: *Dobrze się spotkać. O esejach, listach i rozmowach z pisarzami* (2008). Główną materią badawczą jest tutaj proza niefikcjonalna: eseje, listy, dzienniki, rozmowy z pisarzami, pisarstwo autobiograficzne, od *Wspomnień starobielskich* Józefa Czapskiego po *Pamięć i tożsamość. Rozmowy na przełomie stuleci* Jana Pawła II, z nieuchronną *Wyprawą w dwudziestolecie* (juwenilia Miłosza). Kluczową postacią tej książki jest bez wątpienia Józef Czapski, któremu badacz poświęca prawie jedną trzecią objętości tomu. A obok niego inni pisarze emigracyjni: Gustaw Herling-Grudziński, Jerzy Stempowski, Józef Wittlin, Czesław Miłosz, Aleksander Wat. W tym kontekście nie dziwi też obecność Stefana Kisielewskiego, nadto autor powraca do Anny Kamieńskiej i aż po trzy szkice poświęca Zbigniewowi Herbertowi oraz Zygmuntowi Kubiakowi.

Nieprzypadkowo pozwoliłem sobie przywołać już wcześniej postać Kazimierza Wyki, bo humanistka, jaką uprawia Nowosielski, jest podobnie rozpięta pomiędzy krytyką literacką a historią literatury, mając za przedmiot tyleż literaturę co sztuki plastyczne, a przy tym jest autorefleksyjna i nie uchylająca się przez wyzwanie autobiografii, podążająca za nowościami poetyckimi, a jednocześnie poszukująca korzeni, ponawiająca pytanie o tożsamość w płynnym świecie. Z Wyką łączy też Nowosielskiego pasja, jaką darzy sztuki piękne i zwłaszcza malarzy. Toteż najbardziej oryginalny w dorobku Kazimierza Nowosielskiego jest tom *Galeria. O wybranych malarzach i malarstwie współczesnym* (2008). To książka o niemałym ciężarze – dostownie: na papierze

kredowym, w solidnej twardej oprawie, drukiem w czterech kolumnach przypomina Biblię, a tekst został poprzedzony mottem z Karola Wojtyły „patrzeć coraz głębiej i głębiej”, a więc już nie tylko dosłownie, ale i metaforycznie ma wagę szczególną. Nietrudno zauważyć, że jest powiązana z pracami wcześniejszymi. Bodaj najmocniejszym spoiwem jest tu rozdział *Spojrzenie Czapskiego (Próba analizy jednego autoportretu)*. To nie tylko łączność personalna w osobie Józefa Czapskiego, malarza i eseisty, któremu Nowosielski poświęcił lwią część poprzednio wydanej książki, ale i dobrze znajoma metoda analizy i interpretacji jednego obrazu (tak jak jednego wiersza). Drugim powracającym artystą jest w tej publikacji gdański poeta-malarz Mieczysław Czychowski.

W swoim profesorskim autoreferacie Kazimierz Nowosielski zaproponował dla całokształtu dokonań naukowo-krytycznych zbiorczy tytuł: „Między prawdą życia a prawdą sztuki. Problematyka wartości i wartościowania w dwudziestowiecznej literaturze polskiej”. Jest to znakomita formuła, celnie scalająca wszystkie publikacje autora. Jej trafność znajduje potwierdzenie od samego początku kariery naukowej i krytycznoliterackiej. Mam przed oczami dorobek cechujący się nadzwyczajną konsekwencją, która oznacza wierność wybranym autorom i tematom, wierność postawie hermeneutycznej, a może trzeba też w końcu dopowiedzieć: wierność wierze (nawet jeśli wyrażonej jedynie przez znaczące majuskuły).

Daje się to odczuć szczególnie w nowszej książce, za-tytułowanej *Przez Ojczyznę i dalej... Szkice o literaturze i wartościach* (2015). Nowosielski, idąc za Norwidem, ale i za księdzem Piotrem Skargą, przybiera tu rolę mentora, nauczyciela patriotyzmu, a w jego szkicach słychać ton homiletyczny. Nie ukrywam, że zdecydowanie wolę, gdy Nowosielski wychodzi od osobistego konkrety – jakiegoś drobnego, ale istotnego wspomnienia, niż gdy występuje w kaznodziejskiej szacie. Z punktu widzenia maksymalistycznego horyzontu etycznego, współdzielonego przez Nowosielskiego ze Zbigniewem Herbertem, najciekawszą partią książki jest metanarracja o *Dziennikach* Jarosława Iwaszkiewicza. Przypuszczać by należało, że postawa Iwaszkiewicza była Nowosielskiemu z gruntu obca (by nie rzec mocniej), tymczasem w swej relacji z lektury *Dzienników* (pod mało przychylnym tytułem *Panisko*) komentator nieoczekiwanie okazuje zrozumienie dla – jak to określi – „duchowego oraz cielesnego niedopełnienia i niedopasowania”. Równie ciekawą jest opowieść o korespondencji Giedroyc – Miłosz, zatytułowana *Czyny i rozmowy*, bo jak zauważa autor: „Do szewskiej pasji doprowadzała naszych bohaterów jakakolwiek i gdziekolwiek objawiająca się chęć identyfikowania polskości z katolicyzmem”. Celowo używam tu określenia „opowieść”, gdyż Nowosielski stara się zachować neutralność krytyczną, nie forsuje swojego rozumienia polskości. Własną wizję wypowiada dopiero w pointującym książkę *Zakończeniu* (*Z notatek o patrioty-*

zmie). Wypowiada mocno, dobitnie, bezkompromisowo. Przywołanetu książki eseistyczne Kazimierza Nowosielskiego można czytać na różne sposoby. Po pierwsze, tokiem linearnym, tak jak zostały skomponowane przez autora – jako wywód o literackich figurach w przestrzeni historii idei i przestrzeni poetyckiej. Po drugie, jako wzorcowe, mistrzowskie przykłady sztuki interpretacji i sztuki rozumienia. Co więcej, wolno (i warto) dokonywać dekompozycji samoistnych tomów i odczytywać sekwencyjnie eseje i szkice poświęcone jednemu twórcy, pisane w różnym czasie i umieszczone w odrębnych książkach... Doskonale sprawdzają się takie lekturowe pasáže zwłaszcza w przypadku Czesława Miłosza (rozwinę dla przykładu: *O przestrzeni przemiany we wczesnych poezjach Miłosza* oraz *Z rozważań nad ruchomymi granicami Miłoszowego świata* w książce *Przestrzeń oczekiwania*, następnie *Kresy są w każdym z nas* w pracy *Troska i czas*, potem *Katastrofizm – skąd i gdzie?* w zbiorze *Czytać i pytać*, dalej artykuł o *Przygodach młodego umysłu* w tomie *Dobrze się spotkać*, a wreszcie *Czyny i rozmowy* w książce ostatniej. Równie często nasz Autor powraca do Zbigniewa Herberta czy Jarosława Iwaszkiewicza, ale też do Anny Kamieńskiej, Józefa Wittlina, Mieczysława Jastruna, Aleksandra Wata, Bolesława Ożoga, Tadeusza Różewicza, Jana Twardowskiego. Takie przekrojowe, personalnie ukierunkowane czytanie potwierdza wyjątkową wewnętrzną spójność dorobku.

Istotną cechą pracy naukowej i krytycznej Nowosielskiego jest poczucie szczególnego związku z regionem, pełne pasji zaangażowanie w lokalne życie intelektualne oraz artystyczne, skupianie uwagi na poetach, pisarzach, malarzach związanych z Wybrzeżem i Pomorzem Gdańskim. Szczególnie wierność w swych pracach krytyk okazuje Mieczysławowi Czychowskiemu, zarówno jego dokonaniom poetyckim jak i malarskim. Z wybrzeżowych artystów jego uwagę przyciągają często Hugon Lasecki, Ryszard Stryjec, ale też zwykły uważnie przyglądać się debiutującym twórcom, szczególnie młodym poetom. Nowosielski współredagował antologię poetycką *Nowy transport posągów* (1977) oraz opracował albumową antologię *Między słowem a światłem. Poezja i malarstwo współczesnych artystów z Wybrzeża* (2006), za którą otrzymał Pomorską Nagrodę Artystyczną. Był inicjatorem i współredaktorem „Podpunktu”, nielegalnego pisma wydawanego poza cenzurą w odpowiedzi na restrykcje stanu wojennego. Aktywnie współtworzył niezależne środowisko artystyczno-intelektualne skupione przy gdańskich dominikanach. Z bibliografii jego publikacji można by odczytać historię czasopiśmiennictwa na Pomorzu Gdańskim w ostatnim półwieczu: „Literary” i „Czas”, „Rocznik Kulturalny Ziemi Gdańskiej” i „Gdański Rocznik Kulturalny”, „Pomerania” i „Gwiazda Morza”, „Acta Cassubiana” i „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Gdańskiego”, „Punkt” i bezdebitowy, podziemny „Podpunkt”, potem „Tytuł” i „Topos”, „Przegląd Polityczny”, wreszcie „30 Dni” oraz „Bliza”. Wszystkie te periodyki zasiliał Nowosielski

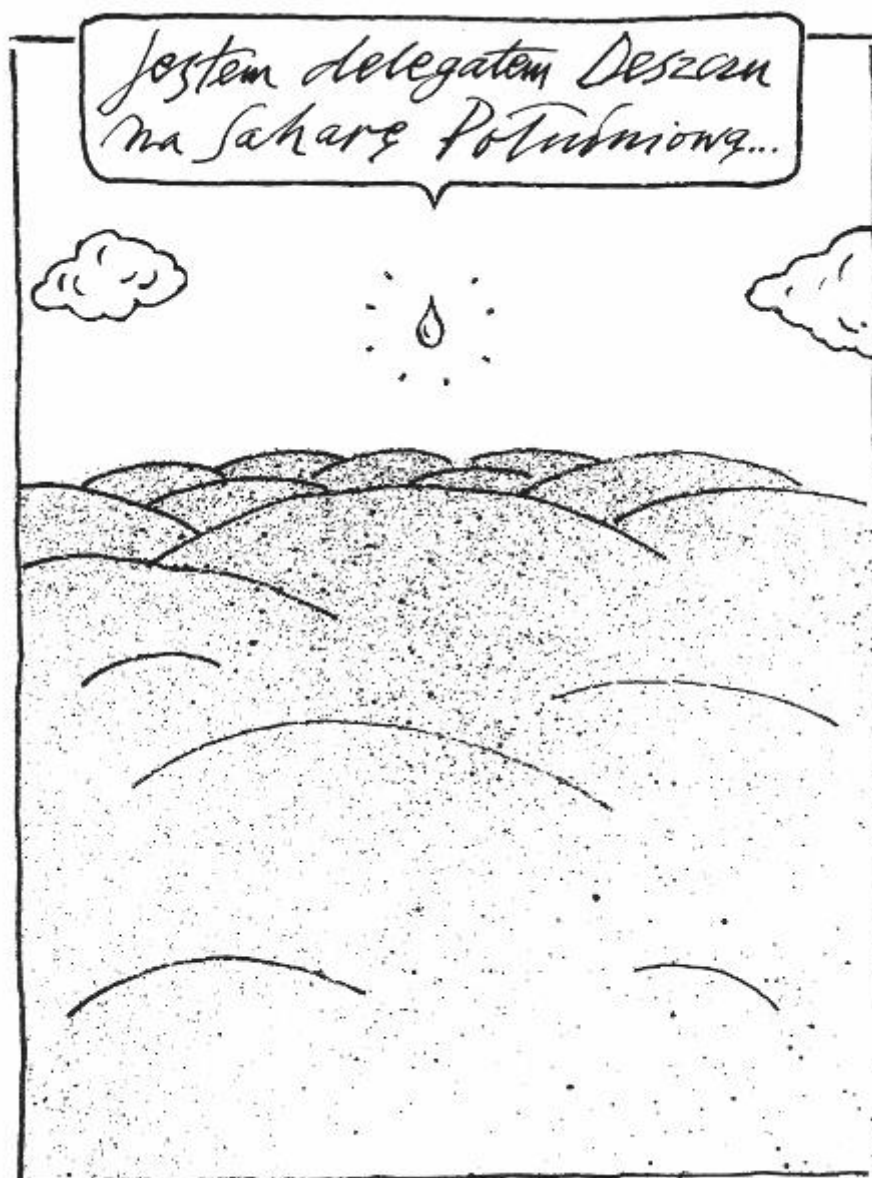
swoim piórem, a niekiedy i współpracą redakcyjną. Rzecz jasna, w jego bibliografii znajdziemy też liczne publikacje w renomowanych czasopismach krajowych, jak „Pamiętnik Literacki” i „Ruch Literacki”, „Nowy Wyraz” i „Nowe Książki”, „Nurt” i „Odra”, „Więź” i „Znak”, „Teksty” i „Teksty Drugie”, „Twórczość” i „Literatura na Świecie”, „Miesięcznik Literacki” i „Kwartalnik Artystyczny”, „Kresy” i „Regiony”, „Akcent” i „W Drodze”. Notabene niemal wszystkie książki literaturoznawcze i krytyczno-artystyczne Nowosielskiego ukazały się w wydawnictwach zlokalizowanych w Gdańsku bądź w Pelplinie. Muszę tu jednak podkreślić, że te regionalne więzi nie krępują horyzontu poznawczego, nie ograniczają skali wartości ani w żaden sposób nie są absolutyzowane. Sam Nowosielski określa swoje stanowisko w autobiograficznie uwiarygodnionym eseju *Adamie, gdzie jesteś?* o zna-

czącym podtytułem *Literatura, „małe ojczyzny”, uniwersalia*, akcentując rangę kulturowych alternatyw.

Pisze:

Romantyczny imperatyw uwewnętrzniania tego co najbliższe, ukazywania duchowych pożytków jak najbardziej indywidualnie doświadczanego czasu i przestrzeni, zdawał się posiadać jeszcze jeden, wcale niebagatelny cel: miał inspirować człowieka do permanentnej transgresji, ośmielać do przekraczania tego, co już w nim samym i dokoła niego rozpoznane.

Zbigniew Majchrowski



Rys. Andrzej Dudziński

Jaka piękna odmiana!

Wojśław Brydak

Czasy są podobno szalone, dlatego zaufanie budzą konserwatyści. We własnym zamierzeniu tworzą wokół siebie wykwinną czasoprzestrzeń uszytą z wieku XIX, kiedy to wszyscy – podobno – dotrzymywali słowa, dbali o współbraci i szlachetność własnych postępów, w czym umacniała ich własna pobożność oraz przestrzeganie postów.

To wyobrażenie otulenia się konserwatysty w płaszcz uszyty z dawnych dobrych czasów kojarzy mi się z pewnym szmoncesem. Ortodoksyjny Żyd-biedaczysko pyta jak to jest z rabinem? Prawo zabrania podróży w szabas, a rabin sobie podróżuje? Szames, świątynny pomocnik, wyjaśnia z wyższością: jeżeli rabin rusza w drogę w szabas, to przedtem czyni cud. Szabas będzie po lewej stronie bryczki, szabas też będzie po prawej stronie bryczki, lecz nie na rabinowym trakcie. Tam nie będzie szabasu, tam przez całą drogę będzie piątek.

Przed laty Jarosław Kaczyński zapewnił: „we mnie jest samo dobro”. W języku mniej metaforycznym to oznacza, że jeśli nawet coś pójdzie źle, to takie zło pochodzi jednak z dobrego źródła; zatem takie zło też jest właściwie dobrem. Dobre zło? No tak. Według Kaczyńskiego – wszystko czego się tknie prezes (i jego partyjna kompania) – jest dobre z natury. Nawet jeżeli na tle działań prezesa i jego kompanów ktoś, na przykład, się zastrzeli...

Że to skomplikowane? Że mąci w głowie? Podejźmy do sprawy lżej. To „zło, a przecież dobro” wygląda na mimowolny cytat z barokowego teatru. W komediach z tamtych czasów aż roi się od alegorii. Na scenę wychodzi – powiedzmy – Prawda (taka postać) i że jak z nut. A inna postać, Trzeźwość, zatacza się od kulisy do kulisy z butelką wina w łapie. Postać Cnota radośnie pozdrawia publikę z okna zamtuza. Anioł w bielutkim prześcieradle przysiadł na pieńku i kokietuje usmolonego Dyabła. A zachwycona widownia śmieje się do też.

W widowisku funkcjonuje sobie „dobro, chociaż zło”, czy też „zło, chociaż dobro” (jak dzień powszedni, chociaż szabas, w szmoncesie) i właśnie dlatego widownia pokłada się ze śmiechu. Na scenie Trzeźwość, nawet pijana, jest nadal Trzeźwością, Cnota nawet bez majątek jest nadal Cnotą. W komedii to możliwe, jak najbardziej.

Gorzej w życiu.

Dziś w życiu publicznym mechanizm „samego dobra” podsuwa pytanie: co ludziom działającym nierozumnie – pogardliwie wobec współobywateli, szkodliwie dla zbiorowości,

na przekór dostępnej wiedzy, do tego poczynającym sobie po tajdacku – pozwala przekonać samych siebie, że tkwi w nich „samo dobro”? Można rzeć ze śmiechu, ale przecież oni nie występują w komedii, to nie pozorna Cnota bądź pijana Trzeźwość z barokowej krotochwili, oni funkcjonują w realu. Co sprawia, że szubrawcy świetnie się czują ze swoim „sąmym dobrem”? Wyłącznie kasa?

Ich uzasadnieniem – jednym z kilku – wydaje się „konserwatyzm”. Chętnie przedstawiają się jako „konserwatyści”, bo to budzi zaufanie. Rzekomo są ludźmi pilnującymi starych dobrych norm na tle współczesnego rozpasania. Chronią świat przed mniemanym szaleństwem nowoczesności. A dodatkowym uzasadnieniem bywa religijność tych „konserwatystów”. Człowiek pobożny liczy się z wymiarem wyższym, zaziemskim, z sądem ostatecznym, z zesłanymi z niebios regułami. Dodajmy: katolicyzm liczy niemal dwa tysiące lat, a spory kęs publiki wierzy w raje przeszłości. Zatem od „konserwatysty” śmiało można kupić używany samochód.

I wszystko byłoby fajnie, gdyby nie fakty.

Ziemska ambasada zaświatów, z centralą na wzgórzu watykańskim, zajmuje się umacnianiem wiernych w czynieniu dobra. Poucza, wskazuje przykłady, moralizuje, obwieszcza reguły. Na przykład taką, że zawarte pod religijnym nadzorem małżeństwo jest nierozdzielne, ba, jest aktem religijnym, sakramentem. W kościele katolickim nie ma rozwodów.

Kropka? Niekoniecznie. Rozwodów nie ma. Ale są. Przecież nagminnie widzimy naszych drogich „konserwatystów” w towarzystwie żony numer dwa, podczas kiedy żona numer jeden cieszy się dobrym zdrowiem (choć gorszym samopoczuciem). Nienaruszalny sakrament „unieważniają” kościelni urzędnicy, a odpowiedni duchowny radośnie udzieli go od nowa. Potem nowożeńcy numer dwa fotografują się, na przykład, w towarzystwie arcybiskupa na tle katedry wawelskiej – i jest w dechę. No i teraz trzeba zgadywać, czy to „dobre, chociaż złe”.

Na ukraińskiej granicy uchodźcy są witani niemal jak rodzina, co piękne. Ale na granicy białoruskiej uchodźcy są

siłą spychani na bagna, z których często wracają w plastikowym worku. Nie szkodzi. Rządzący „konserwatyści” jak gdyby nigdy nic zasuwać w niedzielę do świątyni, na równi dumni z jednego i drugiego. Zresztą w razie czego jest konfesjonał.

Nowoczesna machina medyczna pozwala w porę wykryć, że ludzki płód przyjdzie na świat w okaleczonej formie i po paru dniach cierpień umrze. „Konserwatyści” wprowadzili prawo, które wyklucza możliwość usunięcia tego płodu zawczasu. Cierpienie – uważają – uszlachetnia, to dar z wysokości, nie wypada go odrzucać. Wypada natomiast ukrywać przestępczą przemoc seksualną wobec dzieci,

o ile dopuszcza się jej ktoś, kto publicznie wyrzekł się życia łóżkowego z potrzeby – jak to się mówi – „czystości”.

Zadziwiające jest przekonanie o „samym dobru” tkwiącym w duszy konserwatysty. Jeszcze większe zdumienie budzi zaufanie do tej formacji. Przecież normy życia zmieniają się na bardziej ludzkie za sprawą zupełnie innych grup niż oni; zmieniają się dzięki ludziom, którzy nie paplają wciąż o moralności, ani nie zaglądają bliźniemu pod kołdrę.

Niestychane, ale wychodzi na to, że pobożnych konserwatystów może podciągnąć z moralności ateści.

Wojśław Brydak



Rys. Jerzy Krechowicz

Arystofanes na Nowogrodzkiej

Jerzy Zajadło

Kilkanaście lat temu Anna M. Komornicka pytała w jednym ze swoich artykułów, czy komedie Arystofanesa nadal wzbudzają śmiech? Pytanie było z gatunku retorycznych, ponieważ autorka bez wahania odpowiedziała na nie pozytywnie – wprawdzie są to utwory głęboko zatopione w kontekst miejsca i czasu swojego powstania (Ateny w 2. poł. V w. p.n.e.), ale jednocześnie wykazują one tak uniwersalne walory humorystyczne, że nadają się być może także do oceny naszej współczesnej rzeczywistości.

Te pytania dotyczące poszukiwania związków Arystofanesa ze współczesnością nie ograniczają się zresztą to aktualności jego specyficznego humoru. Inny autor pyta bowiem na przykład, w kontekście jedności arystofanejskiego języka, co by było, gdyby Arystofanes miał Facebooka? Dotyczy to także, a może przede wszystkim, naszej rodzimej rzeczywistości politycznej, ponieważ, jak pisze Anna M. Komornicka:

Paflagon (w realnym świecie Kleon – J.Z.) zajmuje naczelną miejsce w galerii typów arystofanejskich jako uosobienie sykofanty, podżegacza i agitatora, karierowicza, pochlebcy wobec możnych, a tyrana wobec naiwnych prostaczków. W nawiązaniu do naszego tematu ten motyw nie jest obcy we współczesnych nam instytucjach państwowych, gdy oglądamy debaty w sejmie, przepychanki, słyszymy niesalonowe epitety lub błazenady i nieodpowiedzialne obietnice, gdy obserwujemy prywatę, dążenie do przywilejów i władzy naszych decydentów i polityków w wyścigu po lukratywne posadki. Wypisz. Wymaluj.

Te słowa pisane w 2004 roku jeszcze bardziej pasują do zjawisk dominujących w naszej rodzimej polityce w latach 2016-2023, zwłaszcza jeśli idzie o tworzenie, stosowanie i przestrzeganie prawa. Trzeba jednak przyznać, że dotyczą nie tylko naszego własnego podwórka. Kiedy w Stanach Zjednoczonych prezydentem został Donald Trump, w literaturze, zarówno publicystycznej jak i naukowej, zaroilo się do opracowań porównujących jego prezydenturę do postaci demagoga i populisty Kleona, pojawiającego się na przykład w *Ryccerzach* Arystofanesa jako Paflagon. W czasach Arystofanesa narodziła się w Atenach cała formacja nowych polityków, którzy głównym narzędziem zdobywania i sprawowania władzy uczynili demagogię i populizm, a niektóre komedie Arystofanesa były ostrą reakcją na te niszczące demokrację zjawiska. Kiedy więc w czasach nam współczes-

nych jesteśmy świadkami podobnych, *mutatis mutandis*, zjawisk, przypominamy sobie Arystofanesa i jego walkę z Kleonem – zdaniem niektórych autorów dotyczy to nie tylko przykładu Donalda Trumpa w Stanach Zjednoczonych, lecz także Borisa Johnsona w Wielkiej Brytanii, Imrana Khana w Pakistanie, Jaira Bolsonaro w Brazylii czy, *last but not least*, Scotta Morrisona w Australii.

Arystofanesa określa się w literaturze mianem twórcy teatru absurdu – w związku z tym nie wahamy się stwierdzić, że gdyby ten autor żył w Polsce w ostatnich latach, nie musiałby go tworzyć, ponieważ otaczająca go rzeczywistość byłaby sama w sobie jednym wielkim teatrem absurdu. A może wręcz przeciwnie, może tak absurdalna rzeczywistość dostarczyłaby mu wyjątkowej materii do jeszcze silniejszej erupcji jego ironicznego i sarkastycznego talentu, a barwny i ostry język pełen aluzji, dygresji i dwuznaczności jeszcze bardziej bawiłby publiczność? Prześledźmy to tylko na dwóch przykładach – w komediach Arystofanesa jest ich jednak znacznie więcej, tyle że na ich szczegółową analizę zabrakłoby nam tutaj miejsca.

Arystofanes napisał około 45 komedii, ale do naszych czasów zachowało się tylko 11. Wśród tych zaginionych są na przykład *Babilończycy* z 426 r. p.n.e., gdzie napotykamy na pierwszy ślad kontaktów komedii Arystofanesa z prawem i na zaskakujące współczesne asocjacje, które mogą, naszym subiektywnym zdaniem, z tego wynikać. W Atenach sztuki były wystawiane albo na zasadniczych Wielkich Dionizjach (marzec-kwiecień), albo na Lenajach (styczeń-luty). Z uwagi na porę roku i związane z nią trudności morskiej podróży na Lenajach publiczność stanowili prawie wyłącznie Ateńczycy, natomiast na zasadnicze Dionizje przybywało wiele osób z zewnątrz. *Babilończyków* wystawiono na tym drugim festiwalu, a więc dokonanej tam ostrej krytyki wspomnianego już wyżej demagoga i populisty Kleona mieli okazję wysłuchać nie tylko Ateńczycy, lecz także licznie przybyli obcokrajowcy. Kleon oskarżył więc Arystofanesa o zniesławienie nie tylko z powodu ostrości

jego satyry, lecz przede wszystkim z uwagi na fakt, że tej drugoczącej krytyki jego polityki dokonano w obecności cudzoziemców uczestniczących w Wielkich Dionizjach. Jakież to podobne do narzekania współczesnych rządzących, że opozycja wynosi polskie sprawy na forum europejskie! By użyć retoryki cytowanej na wstępie Anny M. Komornickiej – wypisz, wymaluj, ta sama podobna groteskowość słynnego zarzutu przybierającego postać żalosnej formuły „ulica i zagranica”! Nawet jeśli niektórym ta asocjacja wyda się zbyt daleko idąca i kompletnie ahisteryczna, to jednak, naszym zdaniem, okazuje się, że mechanizm demagogicznego populizmu, niezależnie od epoki historycznej, w pewnych podobnych sytuacjach reaguje podobnie. Wspomniane wyżej porównania Donalda Trumpa do Kleona, pojawiające się we współczesnej literaturze amerykańskiej, zdają się potwierdzać, że nie jesteśmy odosobnieni w naszej opinii. Arystofanes nie zaprzestał jednak krytyki Kleona i kontynuował ją np. w *Acharnejczykach* czy w *Ryccerzach*. W tej drugiej sztuce tak charakteryzuje postać populistycznego demagoga:

SŁUGA I

*A więc zaczynam. Mamy swego pana.
Wieśniak to, zjadacz bobu, często gniewny,
zwie się Lud z Pnyksu, ponure dziadziśko,
trochę przygłuche. Ten zeszłego nowiu
kupił nowego niewolnika. Jest to
Paflagon, garbarz, drań, łotr i oszczerca.
Gdy tylko poznał charakter starego,
plackiem padł przed nim ten skóropaflogon:
łasić się zaczął, oszukiwać, schlebiać
skrawkami skórek. I tak mówił: „Ludku,
kąpiel weź – jedną sprawę rozsądziłeś –
zjedz zupkę, przekąś, oto trzy obole.
Chcesz, to wieczerek ci podam?” I chwytła
wszystko, co któryś z nas przyniósł dla pana,
daje jak swoje.*

[...]

*Nas precz odpędza i nie da nikomu
usłużyć panu. Sam stoi z rzemieniem,
gdy pan je obiad, i odgania... mówców.*

[...]

*Nie, nic się nie skryje przed Paflagonem.
On wszystko widzi. Jedną nogę trzyma
w Pylosie, drugą ma na Zgromadzeniu.
Tak się szeroko rozkraczył, że tyłek
trzyma nad samą Rozdziawią, a ręce
w Łapówkowicach ma, myśl w Żłodziemowie.*

(tłum. J. Ławińska-Tyszkowska)

Czytając tę charakterystykę Paflagona, te wszystkie aluzje do jego sposobu postępowania z *demosem*, od zdobywania jego zaufania („łasić się zaczął, oszukiwać, schlebiać”)

i przekupywanie go („zjedz zupkę, oto trzy obole”) jego własnymi pieniędzmi („co któryś z nas przyniósł dla pana, daje jak swoje”), aż po zamykania ust przeciwnikom („stoi z rzemieniem, gdy pan je obiad, i odgania... mówców”) i utrzymywanie swoich zwolenników stale pod bronią („wszystkich wrogów utrzymam za pyski, choćby po tarczach z Pylos jakiś ślad zostanie” – w innym miejscu *Ryccerzy*), w celu zachowania swojego panowania – trudno się oprzeć wrażeniu, że skądś to znamy i że w jakiejś dalszej i bliższej rzeczywistości na własnej skórze już doświadczaliśmy i nadal doświadczamy tego charakterystycznego dla każdego populizmu mechanizmu zdobywania i utrzymywania władzy. Już chociażby z tego powodu warto, by prawnicy (i nie tylko) sięgnęli po komedie Arystofanesa, ponieważ obraz naszych rządzących, by ponownie użyć retoryki Anny M. Komornickiej, jest w nich „wypisz, wymaluj”.

Jakieś dalsze współczesne skojarzenia? Jeśli nawet się nasuwają, pozostawimy je czytelnikom do własnej refleksji. Oczywiście, komedie Arystofanesa są głęboko zatopione w historycznym kontekście miejsca i czasu, ale poetyckość języka i fantastyczne fabularne pomysły ich autora powodują, że współcześnie mogą być przedmiotem naszych różnych, niekiedy bardzo subiektywnych, interpretacji ponieważ pobudzają naszą wyobraźnię i na tym między innymi polega ich uniwersalna mądrość. Że czasami nadmierne? Na tym jednak z kolei polega istota interpretacyjnych zmagania ze sztuką – w tej sferze wyobraźni nigdy za wiele. Nie wolno nam oczywiście zniekształcać historycznych faktów, możemy natomiast wyciągać jakieś lekcje z historii – jeśli jest opisana poetyckim językiem artysty i wpisana w, skonstruowaną przez niego, fantastyczną fabułę, tworzy się pewna intelektualna nadwyżka uprawniająca nas do ponadczasowej interpretacji asocjacyjnej wykraczającej poza prostą deskrypcję faktów.

Z demokracją być może jest więc tak, że każdy Pan Lud, niezależnie miejsca i czasu, potrzebuje czasami do swojego *katharsis* jakiegoś Paflagona i jakiegoś Kietbaśnika (inna postać z *Ryccerzy*), by ponownie otworzyć oczy i uszy i powrócić do należytej sobie roli. Zwłaszcza, że Pan Lud nie jest aż tak naiwny, jak się może na pozór wydawać:

LUD

*Rozumu pod waszą czupryną
braknie, skoro sądzicie
żem głupi. Ja przecież umyślnie
udaję durnia.
A mnie jest bardzo dobrze –
łykam codzienną porcyjkę.
Chcę mieć jednego złodzieja,
karmić jednego przywódcę.
Kiedy już dosyć nakradnie –
za łeb i kopniaka.*

(tłum. J. Ławińska-Tyszkowska)

Jerzy Zajadło

Neverending Story

Marcin Jacobson

Mam swoje lata. Wychowywałem się w czasach, gdy wyparowywała już wojenna trauma i sowiecki terror, a my, młodzi, przez szum i trzaski eteru nasłuchiwalismy dźwięków, które zmieniały ówczesną kulturę, a może i cywilizację.

Sopot był wtedy najbardziej uchaczanym i kryminogennym miastem w kraju, ale też siewnikiem zmian w zakresie obyczajowości, mody i tańca. Do, tak zwanej Perły Bałtyku zjeżdżały w lecie tłumy ludzi w różnym wieku, o różnym statusie, profesji, różnej kondycie. W tym sennym przez trzy czwarte roku kurorcie, obowiązywały twarde zasady, które duch demokracji pętał coraz to liczniejszymi paragrafami, doprowadzając je do krawędzi absurdu.

Gdy wtedy na swej drodze spotkałeś chama, nadętego filuta czy „szatniarza co to nie ma twojego palta”, to po kilku krótkich zdaniach, spór rozwiązywany był na migi, za węglem lub w bramie, po czym oponenci rozstawali się w pokoju. Gdy jednak, któryś z nich przesadził lub nadal hołubił w sobie urazę, to problem rozwiązywała instancja wyższa czyli koledzy. Dodać tu należy, że w tych czasach, pachnących wińskim, kadzidłem i potem traktowano kosmitów, kolorowych odmieńców i osoby LGBT z lekkim co prawda dystansem, ale ich nie stygmatyzowano. Mieliśmy tu: Parasolnika, Kokardę, Konfederata, Adele, Kanadę i kilku innych. Nie kryli swej tożsamości. Nam to raczej nie przeszkadzało, ale gdy jakaś przyjezdna ferajna zaczynała ich zaczepiać lub wyśmiewać, to autochtoni, zgodnie z zasadą: „nie będzie stonka płuć nam w twarz”, stawiali takie bractwo do pionu. W Sopocie dochodziło czasem do dzielnicowych spiek, ale nawet wtedy najwięksi adwersarze stawiali ramię w ramię, tocząc, na przykład, legendarne już bitwy: z Marynarką Wojenną przed Algą czy z Wrzeszczem pod Non-Stopem.

Nie jestem zwolennikiem przemocy, ale zastanawiam się, czy w obecnych czasach, nie byłoby lepszym przywrócenie zasady, że jeśli ktoś przekroczy cienką, czerwoną linię, to może oberwać z liścia, a nie pielgrzymować po sądach? Nie brzmi to dobrze, ale ramy w jakich wtedy mogliśmy się poruszać, były dość klarowne, a dzisiaj ich „demokratyczna reinterpretacja” wprowadziła społeczeństwo w stan kompletnego zagubienia. Dawniej, na początku, prawo

sprowadzało się do Dekalogu, a dzisiaj splątane jest ono tysiącami, często sprzecznymi z sobą, paragrafów.

Dla przykładu, Piąte Przykazanie, zakazuje eutanazji i aborcji, ale też chroni przed karą osobników mordujących seryjnie lub z zimną krwią. Ofiarami w tej pierwszej grupie są ludzie cierpiący, nieuleczalnie chorzy bądź będący „roślinkami”. Są też w niej: kobiety zgwałcone, niegotowe na macierzyństwo i te, dla których ciąża jest zagrożeniem życia. Z kolei w tej drugiej grupie bezpiecznie czują się: barbarzyńcy, psychopaci i sadyści, którzy do końca swych dni, na nasz rachunek, mają dach nad głową, wikt i opierunek, podczas gdy równolegle na świecie jest tylu bezdomnych i głodujących. Dzisiaj, jednym z popularniejszych argumentów przeciw eutanazji jest twierdzenie, że to nie miłosierdzie i empatia, a chęć przejęcia majątku inspirowuje jej zwolenników. Oczywiście, nie można tego wykluczyć, ale przecież da się uwzględnić w przepisach, że wnioskujący o swą dobrowolną śmierć ma przekazać część swego majątku na rzecz bliźnich, będących w potrzebie. W adekwatny sposób da się rozwiązać problem z tymi, co to „kradną dla Naszego Dobra”, bo wystarczyłoby im przypomnieć, że „mąż i żona to jedna rodzina” czyli, że rozdzielność majątkową nie istnieje. Jest w tym rozwiązaniu nadzieja, że ukarany odsiadką i grzywną, adekwatną do zagrabionego mienia, po wyjściu z „więźnia”, nie będzie już „pączkiem w maśle”. Reasumując – kiedyś wykładnią prawa była religia, która deklaruje, że to sumienie decyduje o losie człowieka, bo on może odkupić swe winy. Dzisiaj tę rolę pełni pieniądź, a o naszym losie decyduje polityka i urzędnicy, więc może czas przestawić tę wajchę i zacząć inaczej stawiać akcenty i opłotki ???

Jest jeszcze jedno pytanie: „Cóż wspólnego z treścią tego felietonu ma przebój Limahl’a sprzed prawie czterdziestu lat?”. Otóż, odpowiedź jest bardzo prosta: „Bo jest to jeszcze niekończąca się historia”.

Marcin Jacobson

Jestem tu na swoim miejscu

Z Agatą Grendą dyrektorką Gdańskiego Teatru Szekspirowskiego
rozmawia Dorota Sobieniecka

DOROTA SOBIECKA Jak rodowita poznanianka czuje się w Gdańsku? Czy odczytujesz różnice kulturowe?

Agata Grenda Wielkopolska jest nieco nieufna wobec nowych przybyszów. Zanim przejdziemy „na ty”, trochę musi potrać. W Gdańsku, właściwie od samego początku, koleżanki i koledzy z innych instytucji kultury otoczyli mnie opieką i życzliwością. Przedstawiali, doradzali, zachęcali, pomagali poznać otoczenie i środowisko. Muszę przyznać, że na początku byłam zaskoczona, przyjęłam to z pewną podejrzliwością. Szybko przekonałam się jednak, że tu, w tym pięknym mieście, są po prostu mili, serdeczni i otwarci ludzie. Bardzo dobrze się tu mieszka, czuję się fantastycznie.

A zawodowo? Jesteś osobą o wielu kompetencjach i bardzo ciekawych doświadczeniach...

Zawodowo również bardzo mi tu dobrze, ale ja mam taką cechę szybkiego przystosowywania się do nowych miejsc, ludzi, wyzwań. I chyba w przeciwieństwie do większości znanych mi osób – lubię zmiany. W pracy jestem bardzo zadaniowa. Może tutaj wychodzi ta moja „poznawczość.” Ale też moje zawodowe życie i doświadczenia ostatnich lat nauczyły mnie, żeby się specjalnie nie przywiązywać ani do konkretnego zawodu, ani do miejsc, ani do ludzi. Trzeba realizować jak najlepiej swoją robotę tu i teraz i być przygotowaną na ewentualne zmiany i turbulencje. Zawsze mam plan B.

Mija półtora roku, połowa twojego trzyletniego kontraktu na prowadzenie Gdańskiego Teatru Szekspirowskiego

Tak, a mam wrażenie, że pracuję już w tym teatrze co najmniej kilka lat. Chyba dlatego, że w ciągu tego półtorarocza działo się bardzo intensywnie, zarówno jeśli chodzi o program merytoryczny, relacje z partnerami zewnętrznymi, pierwszą edycję festiwalu całkowicie pod moim kierownictwem, warsztaty, szkolenia i zmiany wewnątrz zespołu i tysiące nowych pomysłów. Jednocześnie staramy się być teatrem, o którym marzył prof. Jerzy Limon, jego twórca – otwartym na innych, włączającym, międzynarodowym i międzykulturowym. Zadającym pytania i poszukującym odpowiedzi. Ale też, może przede wszystkim, przyjaznym i zrozumiałym dla widzów.



Agata Grenda | fot. Dawid Linkowski

Jesteś przykładem człowieka nowych czasów, które właściwie dopiero teraz naprawdę nadchodzą, a może już nadeszły. Czasów nieuchronnych zmian, kruchości, niepokoju, nieprzewidywalności. Twoje CV to pokazuje doskonale.

W covidzie bardzo wiele osób było w kryzysie, zwłaszcza w branży kultury. Ja sytuację kryzysową przerobiłam już w 2017 roku i dlatego wszystkie zmiany wokół mnie przyjmowałam od tego czasu ze spokojem i pokorą. Wiem już na pewno, że zawsze warto mieć plan B lat byłam konsulem i najpierw wice, a następnie dyrektorką Instytutu kultury Polskiej w Nowym Jorku. Po zmianach rządu zostałam odwołana ze stanowiska - w Halloween 2016 (śmiech), równolegle z ambasadorem Polski w Stanach Zjednoczonych Ryszardem Schnepfem i ambasadorem w Kanadzie Marcinem Bosackim, dzisiaj senatorem. Nagły powrót do Polski był trudny, bo w kulturze „kołderka” posad i stanowisk jest bardzo krótka. A z moim doświadczeniem byłam



1989, koprodukcja Teatru im. J. Słowackiego w Krakowie i Gdańskiego Teatru Szekspirowskiego | fot. Dawid Linkowski, z archiwum Gdańskiego Teatru Szekspirowskiego; dotyczy wszystkich zdjęć reprodukowanych w tekście.

wszędzie „za bardzo wykwalifikowana”, choć absolutnie gotowa do podjęcia pracy. Postanowiłam się jednak nie obrażać na swoją branżę, w której nie znalazłam pomocy – bo nie mogłam znaleźć. W tym samym czasie wielu fantastycznych profesjonalistów i profesjonalistek musiało się pożegnać z pracą. Dlatego bardzo szybko wymyśliłam swój plan B. Kursy nauczycielskie jogi ukończyłam jeszcze w Nowym Jorku, wyłącznie z pasji. Zaczęłam wykorzystywać kompetencje, które nabyłam z miłości do tej aktywności. Zaczęłam więc uczyć jogi, szybko też założyłam swoją firmę szkoleniową. Moje warsztaty stawiały się coraz bardziej popularne. Zaczęłam pracować i z biznesem i z kulturą – organizowałam, pisałam, doradzałam, szkoliłam. W oparciu o własną historię stworzyłam warsztat, który stał się hitem: „Mam plecy i nie zawaham się ich użyć”. Pokazywałam w nim co znaczy siła dobra relacji. Od razu dodam, że te plecy, to nie protekcja, a nasz kręgosłup moralny.

Najważniejsze są relacje, a nie transakcje...

Tak, dzięki relacjom transakcje stają się niewymuszoną przyjemnością, a wzajemna pomoc oczywistością. Uczę tego teraz studentów Uniwersytetu Gdańskiego na kierunku zarządzanie instytucjami artystycznymi. Zachęcam ich, aby przede wszystkim pielęgnowali relacje, słuchali, pytali o rady. Wszystkiego innego się nauczą „w praniu”. Życzliwość dla innych ludzi niesie nas w dzisiejszym świecie i tylko to chyba ten świat uratuje.

Wszystkiego innego nauczysz się „w praniu”. Także technologii produkcji kafelków...

Haha, tak! Mój plan B zahaczał również przez dwa lata o stanowisko rzeczniczki prasowej wiodącego w Polsce producenta płytek ceramicznych. Wspaniała przygoda połączenia branż wnętrzarskiej, architektonicznej i budowlanej. Kłamałabym jednak, gdybym powiedziała, że czułam w tej pracy spełnienie. Podeszłam do niej zadaniowo – jak zawsze i doświadczyłam na własnej skórze jak w Polsce funkcjonuje biznes.

Wywodziś się z rodziny aktorskiej i byłaś w pewnym sensie skazana na teatr?

Moi rodzice są aktorami w Teatrze Nowym w Poznaniu. Zdawałam do szkoły aktorskiej w Łodzi, ale się nie dostałam. Jestem nieco utalentowana aktorsko, lubię scenę, nie boję się publicznych występów, jestem – jak wielu aktorów – całkowitą ekstrawertyczką ze zbyt dużą ilością energii. Jednak mama mi już wiele lat temu powiedziała, że absolutnie nie nadaję się do aktorstwa, bo nie umiałabym się poddać regułom zawodu, przyjmować do wiadomości i wykonywać wszystkie polecenia reżysera. Ja bym tego reżysera... reżyserowała i zaraz by mnie wyrzucili (śmiej). ... Bo ja uwielbiam zarządzać, ale mam największą satysfakcję w pracy, kiedy jestem tak trochę na tylnym siedzeniu. Nie Jestem artystką i nie świecę na scenie, ale lubię z widowni patrzeć na końcowy efekt swoich pomysłów. Łączę więc ludzi i projekty, umożliwiam im ich realizację, szukam

pieniędzy i pokazują możliwości produkcyjne. A finalny efekt – to moja największa satysfakcja zawodowa.

To nie jest takie proste wziąć na swoje barki taki ciężar jakim jest Gdański Teatr Szekspirowski z całym swoim zapleczem intelektualnym i wizjonerskim profesora Jerzego Limona, z jego spuścizną, sławą, urokiem osobistym i szerokimi, światowymi kontaktami? Przecież sam patronat JW Karola III obecnego Króla Wielkiej Brytanii był tego dowodem.

Profesor miał niezwykle dar zjednywania sobie ludzi, ogromny dorobek naukowy i pisarski i niesamowitą charyzmę. Przez dwa lata przed jego nagłą śmiercią toczyliśmy rozmowy o moim zastąpieniu go kiedyś w tej roli. Profesor wskazał mnie decydentom jako swoją kandydatkę na to miejsce. Nie byłam zestresowana bagażem osiągnięć profesora, bo nigdy nie próbowałam wejść w jego buty. To jest niemożliwe. Gdański Teatr Szekspirowski to jest po prostu instytucja kultury do zarządzania, która miała bardzo znanego i wybitnego intelektualnie, dowcipnego, fantastycznego twórcę. A ja muszę nią teraz mądrze zarządzać, znajdować fundusze, kierować ludźmi, nie stracić starych widzów i przyciągnąć nowych. Umieję to robić.

Jestem z innego pokolenia, mam kompletnie inne doświadczenia i kompetencje, na przykład z zakresu zarządzania finansami, czy marketingu. Profesor Limon zrealizował swoje wielkie marzenie, stworzył niesamowity obiekt kulturalny, a ponadto jeden z najlepszych festiwali szekspirowskich w Europie. Zostawił mi też drogowskazy: książki, kontakty i środowisko naukowe, fantastycznie wykształcone pracownice i pracowników. I Fundację Theatrum Gedanense, która nas wspiera.



Czasy się zmieniają, no i teatr impresaryjny polega na tym, że jest żywy i elastyczny. Biletów nie można dostać, również komercyjne wynajmy zarezerwowane z półrocznym wyprzedzeniem. A musical 1989 w reżyserii Katarzyny Szyngiery, który powstał we współpracy z krakowskim Teatrem im. Juliusza Słowackiego jest niezmiernie popularny i nagradzany

Na naszej stronie jest manifest artystyczny, który stworzyliśmy z pracownikami. Siedem punktów, żeby ten teatr był. Nasza elastyczność polega na kolektywnym podejmowaniu decyzji repertuarowych. Z grupą moich najbliższych współpracowników zawsze dyskutuję (często wyklócając się!) nasze propozycje repertuarowe. Zależy mi na pokazywaniu najciekawszych rzeczy z Polski, wkrótce po ich premierze, nagrodach festiwalowych, z wybitnymi rolami. Ale także spektakle dla dzieci, koncerty – od hip-hopu po muzykę awangardową, debaty na ważne społecznie tematy. No i oczywiście nasze oczko w głowie – Międzynarodowy Festiwal Szekspirowski w Gdańsku.



Gdański Teatr Szekspirowski, tak zwana „wysoka kultura”, a tu walki w klatkach.... Narobiło się dużo szumu. Dziś już wszyscy zapomnieli, że teatr w czasach elżbietańskich był sztuką jarmarczną, trochę prząsną. Profesor Limon często do tego nawiązywał.

Wynajem pomieszczeń jest koniecznością finansową. Teatr elżbietański łączył w sobie sacrum i profanum, walki zwierząt, rzucanie w niezdolnych aktorów przedmiotami, czasem nawet bójki. Oczywiście alkohol i dużo emocji. A jednocześnie najwspanialsze dzieła teatralne, wysokiej jakości. Jeśli organizacja, która chce wynająć teatr, jest legalna i nikogo nie naraża na cierpienie - nie cenzuruję wynajmów. Zarabiam na nich pieniądze. Nigdy nie wynajęłabym teatru dla cyrku ze zwierzętami, nigdy producent alkoholu nie sponsorowałby niczego dla młodzieży itd. Ale dorośli mężczyźni, którzy świadomie walczą ze sobą, a ludzie chcą to oglądać? I jest to po prostu komercyjny wynajem przestrzeni, nie mający nic wspólnego z naszym programem, ale pozwalający mi







ten program, dzięki zarobionym pieniądzą realizować. Szekspir dałby temu „lajka”, mówiąc językiem mojej córki.

Jak Gdański Teatr Szekspirowski przetrwał skutki pandemii i kryzysu wojny? Pytam znów o finanse. Bo przecież teraz jest tyle innych potrzeb....

W ciągu ostatniego roku mojego urzędowania dotacje zwiększyły się znacząco, o co walczyłam. To nie jest poziom, który pozwala nam spokojnie działać, ale jestem bardzo wdzięczna samorządowi, że słucha i rozumie, że urzędników naszego województwa i miasta interesuje kultura i sztuka. Nie będę narzekała na finanse, bo wszyscy jesteśmy w podobnej sytuacji. Trzeba tylko robić dobry teatr, który umie na siebie zarabiać, kontynuować Festiwal Szekspirowski, tak aby liczył się na świecie, zgrabnie zarządzać firmą i dobrze współpracować z otoczeniem, także biznesowym. To znowu kwestia budowania dobrych relacji i pozyskiwania swoistych ambasadorów teatru, którzy chcą i lubią do nas przychodzić.

Rozmawiała: Dorota Sobieniecka



Nadgryzanie legendy

Wojciech Fułek

Nie będę obiektywny w ocenie tej książki, bo... po prostu nie mogę być. Bo jestem sopocianinem z urodzenia, „od zawsze i na zawsze”; bo fragmentem *Sopotów* są nie tylko moje rodzinne wspomnienia, którymi się z autorem chętnie podzieliłem, ale i moje sopockie książki, dość często tu przywoływane, czy to w formie cytatów czy przypisów. Bo w końcu to także i mój osobisty, bardzo prywatny Sopot – oczywiście tylko jeden z wielu, jakie istnieją – ale dla mnie najważniejszy. Jak mogę zatem pozostać obojętny na nową książkę o moim mieście?

Tomasz Słomczyński starał przy pisaniu tej książki zachować równy dystans (który miał mu – jak sądzę – zapewnić bezstronność i „autorski immunitet”) wobec wszystkiego i wszystkich. Do tych, którym się współczesny Sopot podoba i akceptują go z kompletem konsekwencji i uciążliwości, jak i do tych, którzy czują – trochę jak ja – że ktoś im całkowicie bezkarnie ukradł miasto młodości. Do historii i wielokulturowego dziedzictwa naszego wspólnego przecież miejsca na ziemi. Do wielu pokoleń mieszkańców oraz kuracjuszy, letników, „stonki”, „patoturystów” – obojętnie jak nazwiemy przyjezdnych i miejskich gości. Do pokolenia swoich dziadków, rodziców i rówieśników. Do sopockości, polskości, niemieckości i kaszubskości tego miejsca. Do jego kurortowej architektury z przełomu wieków. Ale chyba jednak zbyt często autor nazywa ją „pretensjonalną”, jakby sam siebie przekonywał do konieczności użycia tego określenia, właśnie po to, aby się pozbyć emocjonalnego stosunku do ulic, starych kamienic i historycznych budynków, ich oryginalnych detali, wymyślnych wieżyczek czy drewnianych werand. W końcu z pewną dozą ostrożności i dziennikarskiego dystansu podchodzi również do swoich i cudzych wspomnień (z oczywistych powodów dość wybiórczych), które przecież z założenia zawsze nieco zniekształcają rzeczywistość i przywołują ją selektywnie. Autor świadomie wzbraniał się przed wpisaniem go do jakiegokolwiek sopockiej „frakcji”, zatem siłą rzeczy, a może raczej siłą ciężenia, zasiadł okrakiem na samym szczycie sopockiej barykady, z nadzieją, że z takiej perspektywy wszystko można zobaczyć i ocenić lepiej. Trochę żartem, ale tak naprawdę zupełnie serio nazywa stan dość naiwnej, młodzieńczej z natury miłości do swojej małej ojczyzny, „sopockowością”. Nadgryza tworzoną latami przez kolejne pokolenia legendę kurortu, dekonstruuje kolejne mity. Disneylandyzacja i turystyzacja to pojęcia, które autor przywołuje i które trochę tłumaczą, co stało się ze współczesnym Sopotem. Nie tłumaczą jednak (bo Słomczyński



Fot. Leszek J. Pękalski

skupia się bardziej na reporterskiej diagnozie, a nie receptach, przyznając sobie status obiektywnego obserwatora, a nie czynnego uczestnika) czy ten kierunek był nieuchronny i czy można go jeszcze w jakikolwiek sposób zatrzymać czy odwrócić. Ale nie chce on w tej dyskusji – moim zdaniem całkiem słusznie – być rozjemcą, adwokatem którejkolwiek ze stron, czy tym bardziej sędzią. Ważniejsza dla niego jest dość nostalgiczna podróż „w poszukiwaniu straconego czasu”. Podróż, w której ważniejsza jest droga niż konkretny cel. Podoba mi się w tej książce zachowana równowaga pomiędzy historią i teraźniejszością, wpisująca się w głos tzw. pokolenia X, które dorastało w momencie historycznego przełomu lat 80. i 90. Dlatego jestem przekonany, że zdecydowanie najbardziej spodoba się ona rówieśnikom autora, o podobnych do niego doświadczeniach – szkolnych, studenckich, sezonowych, politycznych, społecznych, artystyczno-kulturalnych czy towarzyskich.

Podobają mi się też uchwycone sprawnym dziennikarskim piórem, zatrzymane w rozpędzonym czasie, sopockie obrazy i sceny. To wręcz literacko-reporterskie miniaturki, które chyba więcej mówią o specyfice współczesnego miasta, niż

kolejne badania opinii społecznej lub opasłe tomy analiz socjologicznych i demograficznych.

Swoją drogą, chwilami, zwłaszcza pisząc właśnie o specyfice współczesnego Sopotu, autor – mimo swoich wcześniejszych zastrzeżeń – staje się nie tylko mimowolnym świadkiem, ale i wnikliwym recenzentem niektórych negatywnych zjawisk, związanych z kierunkiem rozwoju miasta:

Disneylandyzacja sprawia, że miasto opanowane przez turystów staje się lunaparkiem, przestrzenią imprezy, nieustannego jarmarku. Wszystko jest na niby, tymczasowe, wszystko wolno, bo przecież trwa święto. Owszem, trwa dla tych, którzy przyjechali tu, by świętować, ale już niekoniecznie dla tych, którzy tu mieszkają. Tym chętniej pozbędą się oni za duże pieniądze swoich nieruchomości, by zamieszkać w jakimś normalnym miejscu. W ten sposób przestrzeń miasta staje się fasadą, dekoracją, kolorową i banalną scenografią, w sam raz do odgrywania określonych czasowo ról: imprezowicza, letnika, turysty. Ale nie nadająca się do prawdziwego życia – tak jak scenografia wnętrza domu sprawdza się w teatrze, ale nikt nie chciałby tam mieszkać naprawdę.

Można się oczywiście przyczepić do kilku drobnych nieścisłości, ale autor przecież nie ukrywa przed nami, że nie jest historykiem i nie aspiruje do bycia sopockim kronikarzem. Mimo to, blisko 400 stron jego tekstu opatrzone jest starannie przypisami, a bogata bibliografia liczy aż 46 pozycji. Na taką objętość tych – w sumie dość nieistotnych – potknięć, i tak jest wyjątkowo niewiele:

Nadburmistrz Weltbad Zoppot (w latach 1923-1930), dr Erich Laue, oskarżony w roku 1933 o nadużycia przez Urząd do Walki z Korupcją, funkcjonujący przy Gdańskim Senacie i ostatecznie aresztowany za defraudację, związane z budową Kasino Hotel (czyli dzisiejszego Grand Hotelu) nie popełnił samobójstwa w areszcie Wolnego Miasta Gdańska, ale okryty niesławą musiał opuścić ostatecznie kurort i umarł w szpitalu w Poczdamie. Na usprawiedliwienie: sam podobną pomyłkę też wcześniej popełniłem w jednym ze swoich sopockich tekstów, ale później ją zweryfikowałem na podstawie dostępnych źródeł.

Wspominany przez autora kontradmirał Józef Unrug, dowodzący Obroną Wybrzeża we wrześniu roku 1939 nie mógłby z Helu ostrzelać sopockiego Kasino Hotel, w którym 21 września zatrzymał się Adolf Hitler ze swoją świtą, nawet gdyby wydał swoim podwładnym taki właśnie rozkaz. I to nie tylko z uwagi na stosunkowo ograniczony zasięg armat, którymi dysponował, bo po prostu sytuacja polskich obrońców, którym brakowało już amunicji (również tej artyleryjskiej) i żywności, atakowanych przez wojska niemieckie z lądu, morza i powietrza, była już wtedy praktycznie beznadziejna. Kmdr Unrug podjął ostatecznie decyzję o kapitulacji

1 października, a akt kapitulacji podpisano następnego dnia właśnie w sopockim Kasino Hotel.

I Ogólnopolskiego Festiwalu Jazzowego w Sopocie na pewno nie otwierał w dniu 6 sierpnia 1956 roku Józef Kisielewski, tylko jego główny „ideolog” i jazzowy guru pokolenia, pisarz Leopold Tyrmand. Członek Honorowego Komitetu, kompozytor, felietonista i literat, Stefan (nie Józef) Kisielewski (słynny Kisiel, który Sopot później sportretował w jednej ze swoich powieści) rozpoczynał za to drugi dzień festiwalu następującymi słowami:

Występuję tutaj jako gość z innego świata, muzyki tak zwanej poważnej. Wydaje mi się, że jazz jest niezwykle interesującym zjawiskiem artystycznym, muzycznym, a także obyczajowym, psychologicznym i socjologicznym. To zgromadzenie wygląda zupełnie inaczej niż koncert symfoniczny i wydaje mi się bliższe współczesnej naturze. Jazz jest wszędzie i urabia zbiorową psychikę, to jest jego rewelacyjna społecznie właściwość. Festiwal uważam za start polskiego życia jazzowego.

Ale te drobne nieścisłości, choć na pewno będą wychwycone przez wnikliwych czytelników – pasjonatów historii – w żaden sposób nie wpływają jednak na wciągającą, wielowątkową narrację książki i nie zakłócają jej odbioru. Można by się jednak zdecydowanie pokusić o wzbogacenie części ilustracyjnej, zwłaszcza, że naprawdę jest z czego wybierać (choćby w bogatym archiwum zdjęć Zbigniewa i Macieja Kosycarzów). Ale na to, jak sądzę, autor nie miał już większego wpływu.

Pisk mew jest wszechobecny, brzmi jak wiatr, smakuje jak sól, pachnie jak wodorosty – pisze sentymentalnie (a jednak!) Tomasz Słomczyński w zakończeniu swojej książki – Dziwne to, ale jedna mewa sieje w duszy niepokój. Ale to samo brzmienie, zharmonizowane w masie tęsknych złorzeczeń, uspokaja, każe trwać w przekonaniu, że tak właśnie krzyczy przestrzeń, która sięga horyzontu, niczego nie zamyka, a wszystko otwiera. Tak, jak na końcu sopockiego mola.

To niby jedno małe miasto, „skrojone na ludzką miarę” – jak napisała Agnieszka Osiecka (która w końcu też przecież przyczyniła się do budowy sopockiego mitu), a jednocześnie tak wiele różnych Sopotów. Niech każdy pozostanie zatem przy swoim Sopocie. Niech każdy ma taki Sopot, na jaki zasłużył. Bo może na tym właśnie polega fenomen tego miasta, że ma ono tak wiele twarzy i wizerunków, czasami zupełnie odmiennych, a nawet sprzecznych. No to ponadgryzajmy – choć trochę – legendę tego miejsca razem z autorem. Warto!

Wojciech Fułek

The logo is enclosed in a square frame with thick black borders on the top, bottom, and right sides, and a thinner line on the left. The text 'ERGO' is in a bold, sans-serif font, and 'HESTIA' is in a serif font with a registered trademark symbol.

ERGO
HESTIA[®]

mecenas kultury

Stow

Pomorski Magazyn Artystyczny



W poprzednich numerach

Anna Janko

Koniec i „koniec”

Ida Łotocka-Huelle

Obrazy złożonego świata

Adam Grzybowski

O duchach i o szczęściu

Helena Leman

Kraj zdobyty

W następnych numerach

Grzegorz Walczak

Hotel cudowny jak sama Brigitte Bardot

Mieczysław Zydler

Zapomniany piewca Pomorza i Kaszub

Tomasz Miłkowski

Maciej Prus – ktoś pomiędzy

Leszek J. Pękalski

fotografie uliczne

1/2023 (5)
Kwartalnik

ISSN 2956-3739



9 772956 373200