

Pomorski
Magazyn
Artystyczny

3/2023 (7)
Kwartalnik

3/23

Filar
Klaman
Szarota
Szymański

Śmietański
Walczak
Watrak
Ziółkowski

Stoż

literatura | sztuka | krytyka | życie społeczne



Katarzyna JÓZEFOWICZ

ISSN 2956-3739
9 772956 373200

- | | |
|--|---|
| <p>3 „Hell of Gnosis”
Zofia Watrak</p> <p>8 Bio- i Science-Art
w oczach naukowca
Maciej Śmietański</p> <p>10 Zmierzch antropocenu
Grzegorz Kłaman</p> <p>12 Zmiana czasu w Berlinie
Dariusz Filar</p> <p>16 Mój nieopisany Fellini
Kazimierz Babiński</p> <p>20 Uwikłana w codzienność
Zofia Watrak</p> <p>25 Niejasny błękit
Z Zuzanną Kruczyką rozmawia
Wojciech Boros</p> <p>26 Wiersze
Zuzanna Kruczyca</p> <p>28 Supergwiazda z dawnego
Szczecina
Piotr Szarota</p> <p>32 Hotel cudowny jak sama
Brigitte Bardot
Grzegorz Walczak</p> |  <p>28</p> <p>Felicita Vestvali jako Hamlet</p> <p>37 Striptiz na Pustyni Błędowskiej
Zbigniew Radosław Szymański</p> <p>40 Ciemny lud wsiada do autobusu
Wojław Brydak</p> <p>42 A może byśmy tak...
Marcin Jacobson</p> <p>44 Wędrowki melomanów
po letnich festiwalach muzycznych
Ryszard Ziółkowski</p> <p>46 Fragmenty musicalowej całości
Wojciech Fułek</p> <p>49 Nad morzem można zjeżdżać
na nartach?
Mieczysław Abramowicz</p> <p>51 Tropami cieni</p> |
|--|---|

Na okładce strona 1 Katarzyna Józefowicz „po słowie”, 2008-2012, papier gazetowy, foto. B. Córka/CSW
 Na okładce strona 4 Katarzyna Józefowicz „teren zabudowany”, 2022-2023, kamień, papier, foto. S. Toman
 Katarzyna Józefowicz jest artystką bieżącego numeru „Słowa” – szkic Zofii Watrak o jej twórczości na stronie 20.

Redaguje zespół Jacek Borzych, Wojław 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

„Hell of Gnosis”

Zofia Watrak

Projekt ma na celu zwrócenie uwagi na katastrofalny stan naszej planety, na nadchodzące zmiany, których konsekwencji już prawdopodobnie nie będziemy mogli żadnym wysiłkiem odwrócić, pchani siłą naszych osiągnięć kosztem ekosystemów i innych żywych istot [...] Tytułowa gnoza jako podstawa filozoficzna stawia krytyczne pytania o sens ludzkiej egzystencji znaczonej nieustającym cierpieniem i przemocą... – czytamy w folderze wystawy „Laboratorium”, której otwarcie miało miejsce w postoczniovym budynku (ul. Dokowa 1).



Piotr Tadeusz Mosur *Heliopolis* | fot. Dominik Kulaszewicz

Już samo wejście w mroczną, ze śladami minionej historii, przestrzeń było wyjściem poza bezpieczną strefę dobrze znanych przestrzeni galeryjnych z ich odświętymi rytuałami wernisażowymi. Zwłaszcza dla osoby wychowanej na tradycyjnych wartościach sztuki. Wymagało to otwarcia na całkiem nowe doznania i przeformowania znanych pojęć, by zrozumieć, poznać i wystawę opisać. Poznanie, jakiego doświadcza odbiorca, dokonuje się na kilku poziomach – zrozumienia środków, jakimi się posługują artyści i rzeczywistości, do jakiej się odwołują. Pierwszym doznaniem dla mnie było doświadczenie nieprzystawalności wyobrażenia

laboratorium naukowego, jako miejsca sterylnego, do zrujnowanych pomieszczeń budynku, którymi widz prze-mieszczał się jak po pełnym tajemnic labiryncie, odkrywając w półmroku kolejne obiekty, o niejasnym przeznaczeniu. Ich funkcje i znaczenie wymagało jednak od autorskiego komentarza, co czynili autorzy projektu, prowadząc widzów po wystawie.

W założeniu twórców projektu organizacja artystycznego laboratorium w tym właśnie historycznym miejscu miało symboliczne znaczenie. Zdegradowana przestrzeń, ze śladami destrukcji, jest swoistym krajobrazem urbanistycz-



Grzegorz Kłaman *Chaos* | fot. Dominik Kulaszewicz

nym po upadłej przemysłowej przeszłości miasta. Została skonfrontowana z postindustrialną technologią i jej naukowymi procedurami. Tak więc miejscem prezentacji nie jest galeria a przestrzeń gotowa. Wystawione w niej przedmioty stanowią system współzależności. Widz zostaje „uwikłany” w przedstawiony świat, w którym przedmioty przeniesione w nowe pole semantyczne, uykają powszedniemu doświadczeniu. Wykorzystany sprzęt laboratoryjny czy niektóre procedury badawcze nie powodują, że znajdujemy się w laboratorium naukowym. Przeciwnie, wydaje się, że wyprowadzenie ich z laboratorium w niekonwencjonalną przestrzeń wystawową (z historycznymi odniesieniami) oddala funkcje badawcze na rzecz symbolicznej reprezentacji obiektów nowego świata, jaki tworzymy. Idea projektu artystycznego i miejsce są powiązane.

Science art jest stosunkowo młodym nurtem, w którym sztuka i nauka wchodzi w interakcję, łącząc różne formy artystyczne z badaniami naukowymi, wykorzystując jej procedury i narzędzia. W praktyce artystycznej istotna jest multikompetencyjność zespołu twórczego. Przeczy ona tradycyjnemu mitowi geniuszu artysty jako wybitnej indywidualności, kierującej się natchnieniem. Autorami projektu *Hell of Gnosis* są: Grzegorz Kłaman, Piotr Mosur, Wojciech Radtke, Maciej Śmiałowski (chirurg) oraz współpracujący z nimi: dr hab. Katarzyna Janowska – profesor Politechniki Gdańskiej, Katedry Technologii w Inżynierii Środowiska, także Wojciech Tokarczyk – programista, Marcin Zieliński z pracowni technologii dźwięku ASP w Gdańsku i Mariusz Borzyszkowski – odpowiedzialny za intermedialne efekty VR. Dzień otwarcia wystawy (19 sierpnia) był upalny. Wejście do budynku nie gwarantowało cienia ani chłodu, przeciwnie. Pierwsze pomieszczenie buchnęło jeszcze większym żarem rozpalonych grzejników. Fizycznym doznaniem temperatury – mówił Piotr Mosur – chciał wprowadzić widza w problema-

tykę klimatyczną. Podaje dane Amerykańskiego Centrum Prognoz Środowiskowych. Lipiec 2023. był najcieplejszym miesiącem w historii pomiarów średniej temperatury globu. Mosur stworzył rodzaj otoczenia przedmiotami tak pospolitymi, jak plastikowe meble ogrodowe. Kojarzą się z relaksem w otoczeniu przyrody. Pod wpływem temperatury uległy stopieniu. Plastikowy destruk powiększył śmietnik niebezpiecznych odpadów. Wybór przedmiotów, ich użytkowych funkcji i materiał nie jest przypadkowy, przywołuje bowiem konotacje, odnoszące się do zdegradowanego środowiska i zmianami klimatycznymi, za co sami ponosimy odpowiedzialność. Ponadto, przywołany najstarszy symbol słońca, rozwinięty w hinduską swastykę, zawłaszczoną później przez system autorytarny, ma odniesienie do przewidywanej ewolucji słońca i naszej bezradności wobec jego niszczącej siły.

Kolejne pomieszczenie należy do Grzegorza Kłamana. *Chaos* – jej istotna część to Intrygująca głowa jelenia, rodzaj maski i czarna kurtyna. Żeby zobaczyć, co za kurtyną, maskę należy włożyć na głowę a wtedy ujawnia się widzowi mroczna wizja człowieka, tonącego w bagnie toksyn, środowisku, jakie sam stworzył. Czemu głowa jelenia, czy tak widzi zwierzę, dopytuję autora. Nie widzę tu deklarowanego związku z nauką. Wiemy już jak widzi koń, pies czy pszczoła, jak reagują na otoczenie, jak się z nim komunikują. Ale, jak przekonuje mnie Kłaman, nie o tym ta praca. Chodziło mu o spojrzenie „innego”, „nie-ludzkiego”, głowa jelenia jest przypadkowa. Dzięki temu widzimy obraz, jakiego nie chcemy widzieć jako ludzie. Na oczach mamy zasłonę, przykrywającą skutki dewastujących środowisko wciąż rozwijanych technologii. Tak czy inaczej, upieram się, „innym” jest on sam, a wizja chaosu jest jego autorskim spojrzeniem- artystyczną metaforą katastroficznego obrazu świata.

Do technologii Grzegorz Kłaman zachowuje krytyczny dystans.

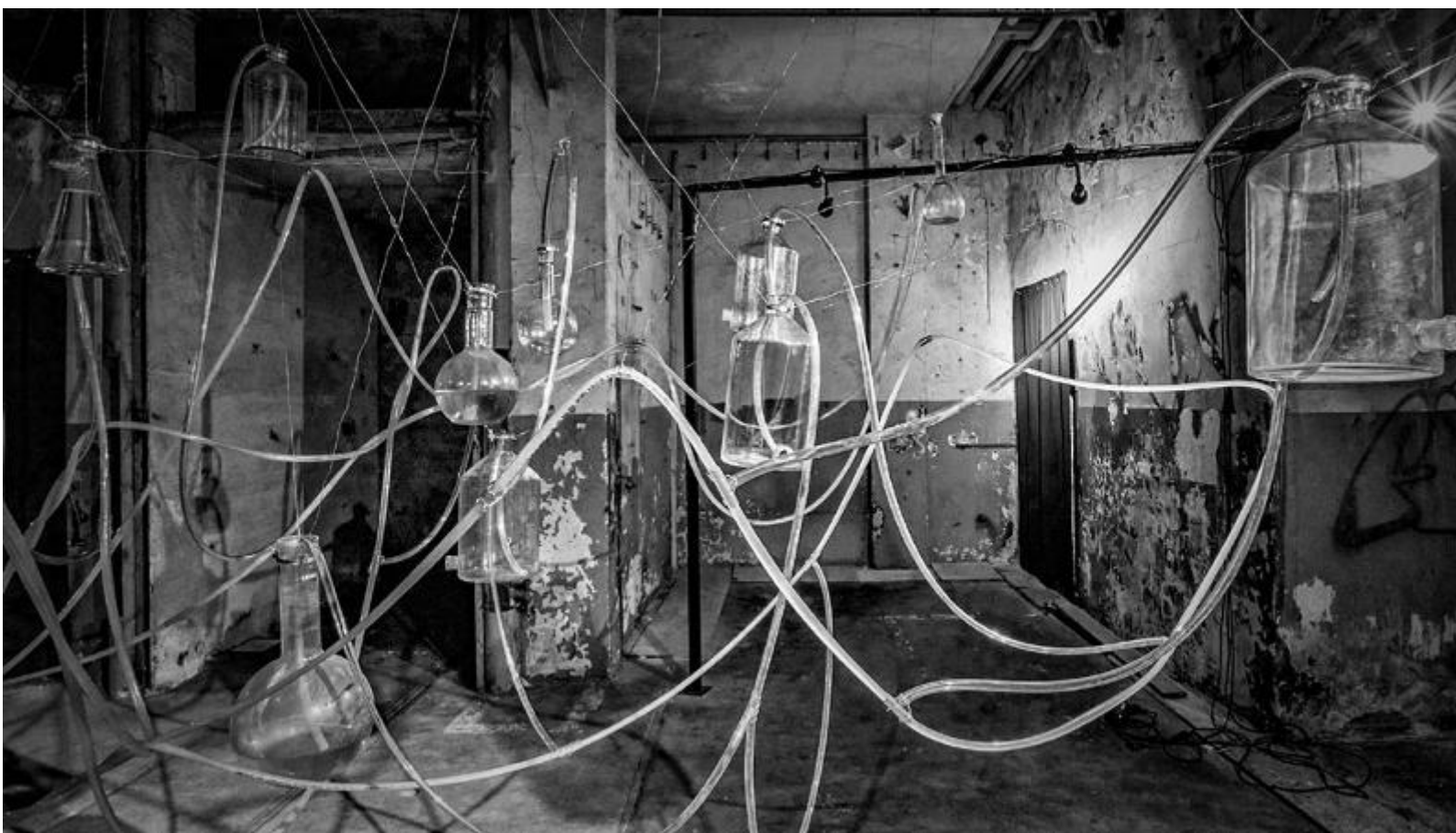
Wszystko, co konstruujemy – mówi – ma dwa wektory. Z jednej strony kieruje nami chęć poznania, ale z drugiej narzędzia poznawcze same się zautonomizowały, stały się potworami. Wchodzą w nasze ciała i nasze umysły. Stworzyliśmy technologię, która zawiadnęła nami. Bez niej jesteśmy bezradni, nie jesteśmy już w stanie istnieć. Stworzyliśmy demoniczną strukturę opresyjną w stosunku do świata biologicznego, który jest miękki, interaktywny, dopasowuje się. Technologia jest twarda, brutalnie wchodzi w organiczny świat. Żyjemy w micie dobrej nauki, ale to tylko legenda, która ma też swoją mroczną stronę. Oczywiście wykorzystywane przez nas narzędzia naukowe bierzemy w cudzysłowie.

Projekt Kłamana *Inne życie* jest sensualizacją hipotezy naukowej o prapoczątku. Centralnym elementem jest metalowa konstrukcja. Spinają on dwie pleksiglasowe tuby. Pojemnik z sinicami przywołuje skojarzenia z praooceanem i pierwszymi organizmami, które uwalniały tlen, zmieniając atmosferę na ziemi. Drugie naczynie symbolizować miało atmosferę przyszłości o zmiennych parametrach.

Oba pojemniki stymulowane były efektami dźwiękowymi, przetworzonymi poprzez algorytm, pobierający dane satelitarne w czasie rzeczywistym. Z kolei efekty dźwiękowe powodowały drgania całej konstrukcji. Praca ma charakter interaktywny. Powiązania poszczególnych jej elementów uwalniają proces wzajemnie uwarunkowanych reakcji. Jest swojego rodzaju metaforą życia, na który wpływ mają różnego rodzaju zjawiska, jak trzęsienia ziemi, tornada, wyładowania atmosferyczne, odczytywane poprzez ujawniane dane satelitarne. Tak więc życie staje się zapisem informacji. Informacja jest dostępnym dla artystów narzędziem, po który sięgają jak malarz po kolor. Jak pierwsi plenerzyści odkrywali dla malarstwa naturę, dysponując jedynie własnym wzrokiem, tak artyści *science artu* odkrywają naturę na

oraz monitora, przekazującego przetworzone informacje, pobierane z bazy danych, udostępnianych przez satelity meteorologiczne. Dane, dotyczące poziomu wód, temperatury, składu jakości powietrza, mierzą boje, rozmieszczone na całym świecie. Dane program przekształca na impulsy modyfikujące niektóre aspekty instalacji. Choć praca nie spełnia różnorodnych możliwości interaktywności między systemem naczyń z wodą a danymi i nie jest ich ilustracją, to jednak uświadamia wpływ zmian klimatycznych na stan mórz i oceanów. Instalację odbieram jako symboliczną wizualizację organizmu biosfery, której ziemia, powietrze i woda są integralną symbiotyczną całością.

Wydaje się, że woda jest nadrzędnym motywem, łączącym większość prac. Jest także tematem filmu Wojtki Radke



Grupa SMRk+ *Hell of Gnosis* | fot. Dominik Kulaszewicz

nowo, wchodząc w głąb jej ukrytych dla wzroku aspektów. Sięgają po narzędzia, jakie ofiarują im współczesne nauki przyrodnicze oraz informatyczne. W jakimś sensie programowa dla wystawy, zespołowa praca, *Hell of Gnosis* to monumentalna instalacja składająca się z wielu połączonych szklanych naczyń, wypełnionych „pierwotną zupą”, złożoną z metanu, wodoru, pary wodnej i związków organicznych, które teoretycznie miały wpływ na powstanie życia na ziemi

z kompozycją dźwiękową Irka Wojtczaka, *We the Water*. Jest chyba jedyną pracą, w której sprzężone bodźce wizualne i dźwiękowe wywołują pozytywne reakcje estetyczne i emocjonalne. Życie jest z wody i my w 65 % składamy się z wody. Wyjątkowa muzyka Wojtczaka, przetworzona elektronicznie, sprawia wrażenie, że znikają ograniczające ramy ekranu filmu. Zyskuje przestrzenność obrazu, który jest kompilacją falującej wody, uformowanej przez nią rzeźby

piasku dna i światła. Siłą kompozycji jest jej sugestywność. W słuchawkach słyszymy muzykę morza, niczym śpiew humbaków i mamy wrażenie, że się w niej zanurzamy.

Po tym emocjonalnym wytchnieniu, czekają odbiorcę silne wrażenia. „Instalacja” *Knockout Pigs* Macieja Śmiateńskiego, lekarza i chirurga, uchyla kolejną zasłonę laboratoryjnej praktyki, która pozostaje poza powszechną świadomością. Należy ona do sfery ukrywanej przez naukę. Dotyczy zmodyfikowanych genetycznie świń, dzięki czemu ich nerki przez immunologiczny układ człowieka nie są rozpoznawalne jako ciało obce. Zapotrzebowanie na te narządy do przeszczepu generuje rynek do wartości około 14 miliardów dolarów za blisko 5-7 lat. Nową erę przeszczepów zapoczątkowały świni o imionach Noel, Angel, Star, Joy i Mary. Maciej Śmiateński w świadomie drastyczny sposób uświadamia procedurę utrzymywania świni w stanie wegetatywnego życia, by nerki jej były przydatne człowiekowi. Użył zwierzęcia zatopionego w formalinie, podłączonego do autentycznej aparatury medycznej, podtrzymującej życie. Z góry jednak uspakajał wstrząśniętych widzów, że to tylko symulacja i że świnia jest martwa. Wyjaśniał widzom intencję swojej pracy. To, co w filmie Lindsaya Andersona z lat 60. było surreálną wizją szalonych lekarzy, hybryda człowieka i świni stała się faktem. Kontekst filmu *Lucky Man* przywołuje fotos na ścianie. Przeszczepy stały się szansą dla przedłużenia życia człowieka. Nauka wyprzedziła etykę. Jednak wieloletnie

doświadczenie chirurga, członka zespołu transplantacyjnego, jak mówił doktor, dało mu moralne prawo do stawiania pytań o etykę wykorzystywania zwierząt dla dobra człowieka, zwłaszcza w kontekście refleksji posthumanistycznej i jej pojmowania życia jako takiego, w którym człowiek jest częścią wspólnego świata, traktowany na równi z innymi formami nie-ludzkimi, ze zwierzętami czy roślinami. Greckie rozróżnienie *bios* (indywidualne życie ludzkie) i *zoe* (życie wszelkich istot) wobec odkryć biologii nuklearnej i współczesnych możliwości technologicznych, traci znaczenie i na pierwszy plan wysuwa *zoe*. Stawia to na nowo pytania o to kim jesteśmy, wypierając antropocentryczny pogląd obecny dotąd w ontologii i etyce. Odkrycia naukowe pozwalają dostrzegać procesy życiowe, usytuowane w konkretnym środowisku, bez którego nie mogłyby istnieć, w ekologicznych zależnościach między ludźmi a nie-ludźmi. W świecie transgatunkowych relacji człowiek przestaje być miarą wszechrzeczy. Natomiast procedury biomedyczne, technologia, inżynieria genetyczna, rozwój nauk biologicznych nadal utrzymują jego dominującą pozycję i dają prawo wykorzystywania innych gatunków dla własnego dobrostanu. Świnia, choć czuje, cierpi, komunikuje się, jest inteligentna, nadal jest traktowana jak zwierze nieczyste i składana w ofierze na ołtarzu człowieczeństwa. W przeciwieństwie do innych gatunków, nie ma żadnych praw. Ważnym kontekstem dla prezentacji



Maciej Śmiateński *Knocked-out Exil* | fot. Dominik Kulaszewicz



Grzegorz Kłaman *Inne życie* | fot. Dominik Kulaszewicz

Macieja Śmietańskiego było odwołanie do szeroko zakrojonej akcji społeczno-artystycznej „Bądź świadomym dawcą narządów”, jaką przeprowadził z Jackiem Kornackim w 2000. Była ona reakcją na wprowadzone wówczas prawo, pozwalające na wykorzystanie organów do przeszczepu w sytuacji, gdy nie ma wyraźnego sprzeciwu. Natomiast autorzy akcji chcieli, by dawstwo było świadome, stąd szeroko zakrojona działalność popularyzatorska, połączona z symboliką przekształconego znaku nieskończoności z zarysem serca. Wyrażał on ciągłość życia i śmierci i jednocześnie oznaczać miał zgodę na pobranie narządów po śmierci. Maciej Śmietański przywraca ten symbol jako integralny element swojej instalacji w formie graffiti, która wiąże się zwykle z dyskursem w przestrzeni publicznej. Pytanie, czy świadome dawstwo narządów jest w stanie zabezpieczyć ludzkie życie, bez konieczności wykorzystywania innych gatunków, pozostaje bez odpowiedzi. Wprawdzie prawo ogranicza dziś skalę eksperymentów laboratoryjnych, ale jest to tylko kwestia liczby, nie procedur.

Związek nauki i sztuki ma swoje odległe odniesienia. Wydaje się jednak, że w dotychczasowej historii sztuki osiągnięcia nauki, na przykład anatomii, fizjologii widzenia, perspektywy linearnej czy rozbicia światła, adoptowane były tylko w takim zakresie, w jakim służyły autonomicznemu językowi sztuki z jej poszerzonymi wprawdzie, ale odmiennymi

od nauki celami i środkami wyrazu. Sztuka była wyrazem emocji i doświadczenia zmysłowego, nauka zmierzała do prawdy i obiektywnego opisu świata. Doświadczenie i praktyka w sposobie postrzegania świata były z zasady różne, choć wspólne pojmowanie umiejętności i kreatywności. Tymczasem *science art* jak nigdy dotąd zbliżył obie dyscypliny. Sądzę jednak, że nowa praktyka artystyczna i estetyka są w fazie projektowej. Świadczy o tym choćby różnica stanowisk artystów i współpracujących z nimi naukowców, dotycząca wspólnej im przestrzeni, jaką jest nauka. Naukowcy oczekują od artystów równej im wiedzy, warunkującej powodzenie współpracy, a także popularyzacji wiedzy. Tymczasem artyści chcą zachować krytyczny dystans i kontrolę nad przewidywanymi skutkami naukowych odkryć. Ta różnica uchwytana jest choćby w poglądach Grzegorza Kłamana i Macieja Śmietańskiego, ale jak mówi Kłaman, pracują nad wspólnym językiem. W moim przekonaniu wystawa daje się jednak wpisać w tradycję praktyki artystycznej, wypracowanej w postindustrialnej kulturze z jej techniką instalacji i *environment*. Specyfika wykorzystanych przedmiotów, ich wzajemnych relacji i relacji człowieka z nimi, jest swoistą „szybą” Duchampa, przez którą widzimy współczesny świat.

Zofia Watrak

Bio- i Science-Art w oczach naukowca

Maciej Śmietański

W tym krótkim tekście postaram się rzucić światło na postrzeganie bio-artu i science-artu przez naukowca. Nie tylko naukowca, lecz człowieka żyjącego na pograniczu dwóch światów, a więc sztuki i nauki. Obserwuję z ciekawością dążenie artystów do stworzenia prac, których znaczenie będzie zahaczało o naukę, w szczególności o naukę związaną z biologią. Wprowadzenie w ciąg ostatnich kilku dziesięcioleci tak zwanych mokrych mediów ma nadać taki charakter sztuce. Czy jednak wystarczy aby przekonać do redefinicji sztuki jako „sztuko-nauki”, czy też „bio-sztuki”?

W moim odczuciu należy tu sięgnąć do dwóch podstawowych zagadnień warunkujących taki postęp i ten sposób myślenia. Jednym z nich jest ciągły rozwój nauki, ale również sztuki i współistniejących z nimi filozofii i etyki. Drugim, tym razem różnicującym, jest odmienna metodologia tych dziedzin i narzędzia, którymi się one posługują. Co za tym idzie różne będą również cele nauki, czy filozofii i sztuki. Najogólniej rzecz ujmując nauka zajmuje się opisywaniem świata tak, aby go poznać, poznać prawa rządzące naturą i zrozumieć jak możemy z nich korzystać. Prosty opis jednak nie ma tu zastosowania. Nie można też zobaczyć wiedzy jako całości. Dlatego nauka rozdziela dyscypliny i problemy. Stawia proste pytania o jedno zagadnienie i je wyjaśnia. Do tego celu tworzy modele, które są uproszczeniem rzeczywistości i wyjaśniają oddziaływania materii. Aby stworzyć taki model należy to, co się postuluje, uprościć za pomocą fizyki i matematyki, a wynik będzie interpretacją interakcji materii z detektorami, które potrafimy stworzyć. W tym kontekście sztuka współczesna też sięga do interakcji z widzem i bazuje na krótkotrwałym efekcie działania modelu. Wymaga jednak opisu (w tym przypadku krytyków i historyków sztuki) dla zrozumienia jej sensu. Wydawać by się mogło, że zachodzi tu podobieństwo. Jednak nauka sama w sobie jest asertywna, stwierdza bowiem fakt (dany stan rzeczy), sztuka natomiast jest apodyktyczna, gdyż pragnie generować stan możliwy, a wręcz pożądany przez twórcę.

Podobnie rzecz ma się z językiem nauki. Aby coś było „naukowe” musi posługiwać się metodologią nauki. Nauka powstaje bazując na możliwym założeniu, konstruuje protokoły, modele statystyczne i doświadczenia, aby na ich bazie odpowiadać na pytania. Istnienie rzeczy (rzeczy, zjawisk, procesów, zależności) jest więc cechą zachodzenia prawdopodobieństwa możliwości. Jeśli z prawdopodobieństwa wynika możliwość, to ono, a nie same zjawisko, potwierdza jego istnienie. Rozwój nauki nie jest więc doświadczeniem

naukowca, ale uprawdopodobnieniem jego poglądu poprzez model i doświadczenie. To inaczej niż w sztuce. Tu artysta jest podmiotem działania i, nawet jeśli przyjmiemy, że istnieje laturowska sieć aktorów warunkujących powstanie dzieła, to ich interakcje nie są poddawane analizie. Takiego działania nauka nie akceptuje. Wracając do asertywności nauki, nie stara się ona być zrozumiałą. Tym samym jest hermetyczna, operuje w wąskim gronie ludzi wtajemniczonych, nie aspirując do zrozumienia, miarą jej sukcesu nie jest popularyzacja. Nauka nie aspiruje też do bycia sztuką. Kiedy więc możemy mówić o sztuce jako nauce? Chodzi tu o zdefiniowanie science-artu w kontekście możliwości jego zaistnienia. Czy to możliwe? Z powyższych rozważań wynika, że sztuka, aby taką być, musiałaby zaadoptować narzędzia nauki. Tak więc postawić tezę, zbudować model i go sprawdzić, a potem zinterpretować. Być może pójść dalej i, narzędziami sztuki, zaprezentować i opisać. Aby to choć częściowo zrozumieć przyjrzymy się przez chwilę sztandarowemu twórcy i prekursorowi science-artu i bio-artu, jakim jest Eduardo Kac.

W roku 2000 Eduardo Kac tworzy zespół i, wraz z naukowcami zajmującymi się inżynierią genetyczną, doprowadza do narodzin królika z włączonym do genomu genem kodującym białko odpowiedzialne za fluorescencję. Informacja kodująca białko (GFP) była używana już wcześniej w projektach genetycznych, tak więc jego transkrypcja do DNA królika nie była już wtedy niczym nowym. Królik z tak ekspresjonowanym białkiem świeci jasno zielonym światłem. Tu rozpoczął się problem. Królik świeci jasno zielonym światłem (509 nm), ale tylko gdy oświecili się go światłem jasno niebieskim o długości pasma 488 nm, a detekcji dokona się przez specjalnie skonstruowany filtr światła żółtego. Ponieważ autor projektu nie przedstawia dokumentacji takiego zjawiska, krytycy tak zaprojektowanej pracy mogą podnosić wątpliwości co do zaistnienia tego zjawiska w ogóle. Jak wiemy,

Eduardo Kac nie dąży do stworzenia takiej dokumentacji. Należy rozważyć – dlaczego?

W opisie swojej pracy przedstawia cele projektu, które w skrócie to rozszerzenie konceptu bioróżnorodności i ewolucji w kontekście inżynierii genetycznej i międzygatunkowa komunikacja pomiędzy człowiekiem i transgenicznymi ssakami oraz rozszerzenie praktycznych i teoretycznych ograniczeń dla włączenia wynajdywania życia jako sztuki.¹ Tak postawione tezy pracy pokazują, że celem projektu nie było stworzenie królika, lecz, poprzez ten gest, wywołanie dyskusji o tym fakcie, a na dalszym etapie włączenie królika do rodziny autora (nadano mu imię Alba) i współistnienie z nim. Kac odpowiada krytykom „mieszania” w genomie opisując historię królików na przestrzeni dziejów. Króliki i ich rasy są wyłącznym wytworem człowieka, podobnie wiele innych zwierząt. Dotychczas odbywało się to na zasadzie doboru sztucznego według wybranych cech, a więc eugeniki. Nasza kultura i etyka zaakceptowała taką formę manipulacji populacyjnej, z wyjątkiem stosowania jej u ludzi. Kac stawia pytanie o to dlaczego zaakceptowaliśmy eugenikę, a mamy problem z inżynierią genetyczną? Integralną częścią projektu jest więc dyskusja. Kac idzie dalej. Odpowiada sceptykom, dlaczego chcą dowodu, że królik świeci? Stawia tu dylemat społecznej akceptacji. Czy pozycjonowanie w społeczeństwie zależy od dowodu? Czy nie można po prostu przyjąć równoważności znaczenia innego z naszym bez badania i potwierdzenia? To rozszerza dyskusję o problemy narodowe, rasowe i religijne. Poprzez włączenie „obcego”, „mutanta” do swojej rodziny pokazuje nieistotność tych podziałów. Pokazuje, że to nie inżynieria genetyczna go interesuje, ale mechanizmy wdrożenia społecznego organizmów transgenicznych. W swojej pracy pisze jasno, że kwestia społecznej inkorporacji nie może i nie jest związana z personalną odpowiedzialnością za to, kim się genetycznie jest. Odpowiedzialność w kontakcie z innym rodzi przemyślenia i rozwój pozostałych na drodze dialogu, wspólnego przeżycia i inter-subiektywnych relacji.

W tym kontekście odbiorca sztuki w ogóle nie rozumie tego szlif naukowy. Chce zobaczyć artystę ze świecącym królikiem, a nie interpretację interakcji społecznych. Kac tworzy science-art stawiając dotychczas nieznane kwestie i budując dla nich własny aparat naukowy. Bez tego użycie przedrostka „science” byłoby nieuprawnione. Ale Kac zalicza też wpadki. Instalacja *Genesis*, w której Kac „wpisuje” do genomu bakterii cytaty z Księgi Rodzaju, aby po wielu mitotycznych podziałach odczytać go ponownie (*encritption*), nie prowadzi już do takich interakcji. Tu Kacowi nie udaje się uciec od antropocentrycznego obrazu twórcy jako kreatora, gra boga, jednak odtwórczo. Wykorzystanie żywego organizmu jako pamięci nie jest bowiem niczym nowym, takie

eksperymenty (bio-pamięć komputerowa) instytuty, np. MIT, prowadzą wówczas już od kilkunastu lat (połowa lat 80. XX-go wieku). *Genesis* to zaprzeczenie pracy *GFP Bunny*, nie daje rozszerzenia na przemianę i nadchodzące inne relacje, jedynie konserwuje nasze antropocentryczne podejście do świata w myśl „pozostawienia czegoś po sobie”, a więc poczucia własnej wyjątkowości jako jednostki albo gatunku. Tak więc wobec powyższego istotnym zagadnieniem jest to kim artysta (w kontekście bio-artu) jest. A więc rola jego wykształcenia, horyzontów myślowych i wycucia czasu, w którym żyje. Bez wiedzy i zrozumienia jednoczasowego rozwoju nauki, filozofii i sztuki nie można tworzyć prac bio-, czy science-artowskich na bazie poprzednich epok. Rozwój sztuki jako tożsamy z postępem nauki (geometrii, postrzegania koloru, doznań czy perspektywy) tworzył coraz bardziej skomplikowane systemy obrazowania w sztuce – adekwatne do postępu tej nauki w danych okresach. Podobnie jest i teraz. Rozwój nauki i filozofii wymusza na artyście przełożenie tego postępu na środki wyrazu (środki artystyczne). W tym kontekście odtworzenie dowolnego obrazu, na przykład Madonny z dzieciątkiem za pomocą rosnących bakterii, jest tylko fajerwerkiem estetyki, nie jest działaniem współczesnym.²

Z punktu widzenia naukowca do stworzenia realnego science-artu jest jeszcze daleko, choć (i tu można by przytoczyć jeszcze kilkanaście udanych projektów) krok na tej ścieżce jest już postawiony. Naukowcy jednak w tworzeniu takich dzieł będą zawsze wymagali partnerstwa, a więc zrozumienia celów nauki i jej języka (metodologii). Inaczej, chcących współpracować artystów, będą traktowali jedynie jako popularyzatorów ich działania, z szacunkiem, ale jednak pobłażliwością. Science-art nie rozwinie się jeśli kształcenie artystów nie zostanie wzbogacone o zakres nauk ścisłych i biologii, co stawia wyzwanie w konstrukcji programów nauczania, lub całym sensie istnienia separowanych uczelni. W czasach swobodnej wymiany myśli i dostępu do wiedzy sens kształcenia akademickiego nie nadaje już za rozwojem społecznej wrażliwości, łączącej tak niby odległe dziedziny, jak nauka i sztuka. Tak więc nie tylko od artystów i naukowców zależy dalszy rozwój science-artu i bio-artu. Wyzwanie rzucone przyszłości musi zostać usystematyzowane jeśli ma znacząco wpłynąć na semantyczne desygnaty opisanych dziedzin.

Maciej Śmietański (2023)

Maciej Śmietański, prof.dr hab.n.med., chirurg, artysta, wykładowca Gdańskiego Uniwersytetu Medycznego i Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku.

¹ E. Kac E. *GFP Bunny*. w D. Bulatov Biomediale. *Contemporary Society of Genomic Culture*. Kaliningrad, The National Centre of Contemporary Art. 2004, str:360-374

² M. Klimas *Microbiologists Recreate 'Starry Night' And Other Art With Bacteria For Microbe Art Competition*. online: <https://www.demilked.com/agar-jelly-petri-dish-microbe-bacteria-art-van-gogh-starry-night/>

Zmierzch antropocenu

Grzegorz Kłaman

Żyję na szarym końcu biowładzy, czyli pośród bezwzględnej nekropolitycznej konsumpcji wszystkiego, co żyje. Zależy mi na tym, żeby zacząć refleksję z tej pozycji, a nie przyjmować za punkt wyjścia nostalgicznego odnowienia wszechogarniającego modelu transcendentnego, romantycznego marginesu, czy jakiegoś holistyczny ideału. Chcę myśleć z perspektywy tu i teraz, z pozycji mojej siostry Dolly i onkomyszy jako totemicznego bóstwa, z zaginionymi nasionami i umierającymi gatunkami. jednak równocześnie i bez popadania w sprzeczność – z pozycji oszałamiających, nieobliczalnych i zawzięcie twórczych sposobów, które życie – jako zoe – aktywizuje by nie poddać się i stawić opór.

Rosi Braidotti *Po człowieku*

Sztuka biomediiw science art kieruje naszą uwagę na dynamikę zmian w relacji człowiek-artysta/nie ludzki/środowisko. Niestabilność ustanowionych podziałów, instrumentalna teoria technologii, wywiedziona od ludzkiej supremacyjnej aktywności, przestania nam pojawiające się nowe sytuacje, twórczo naruszające diadę podmiot-przedmiot, splatając je w hybrydyczny nieprzewidywalny stan współzależności. Ponownie powinniśmy przemyśleć status zarówno tego, co biologiczne-cielesne, oraz tego, co informacyjne-technologiczne. Biomedia kierują nas na pozycje nieredukowalnej obecności technologii i bytów biologicznych, ta oparta na niekonfrontacyjnej postawie koncepcja otwiera nas na zdarzenia etyczne i estetyczne bez uprzedzającej kulturowej i humanistycznej matrycy. Gest (kreacji) wolnego podmiotu jest gestem mediacji, ale w sieci zróżnicowanych bytów. Jednocześnie wątpliwy jako gest, osadzony w tradycji sztuki, utrwalający repetetywne opresyjne reprezentacje. Bliższe naszej perspektywie są procesy zachodzące w obszarze sztuki generatywnej przepracowującej odejście od zbiorów reguł i algorytmów do wielokrotnie złożonych zmiennych form i nieprzewidywalnych procesów zbliżonych w swej konstrukcji do procesów zachodzących w naturalnym środowisku. Zjawiska te przemieszczają sprawczość i kreatywność w postludzka technosferę, zdejmując z niej demoniczną złowrogą kurtynę. Synergia tych obszarów uwalnia kreatywne sprzężenie pomiędzy ludzką wyobraźnią a samodoskonalącą się strukturą maszynową, nabywającą swoistą ewolucyjną adaptacyjność. Powinowactwa mechanizmów generatywnych, Artificial Life i estetyki obliczeniowej mieszczą się w tak zwanej Trzeciej Kulturze, integrując je w transdyscyplinarnym polu. Jeśli porzucimy te relacje i zawrócimy z drogi dążenia do

współegzystencji bytów nieludzkich, środowiska sztucznej inteligencji i ludzi, nasza jedyna ostoja, Natura, pozbawi nas oparcia, Antropocen stanie się naszym ostatnim rozdziałem. Potrójna pętla zwrotna doświadczenia, łącząca noosferę, technosferę i biosferę, powinna nas, artystów i naukowców, wspomagać w wysiłku krytycznego przededefiniowania i rekonfiguracji relacji człowiek – maszyna – środowisko, stajemy się sobą ale w relacji. Jacob von Uexküll nazwał taki stan: *Umwelt*, gdzie życie prezentuje się wieloogniskowo, multiperspektywistycznie i heterarchicznie. Zarówno badania naukowe jak i praktyki artystyczne muszą zmienić trajektorię poszukiwań ponieważ – przywołując Rosi Braidotti:

[...] niegdyś to człowiek był właściwym przedmiotem nauk o człowieku, a przynależność do gatunku ludzkiego skłaniała do tego, by studiować istoty ludzkie, wydaje się, że kondycja postludzka zmusza nas do uznania za ów przedmiot postczłowieka. Ten nowy podmiot wiedzy jest złożonym układem tego, co ludzkie i tego, co nie-ludzkie, tego co planetarne i tego, co kosmiczne, tego, co dane i tego co stworzone – sytuacja ta wymaga poważnej korekty naszego sposobu myślenia.¹

Uwaga ta zarówno dotyczy bliskiej nam posthumanistyki jak i tak zwanych „twardych nauk” uparcie tkwiących w starym antropocentrycznym paradygmacie. To zwalisko aroganckiej linearnej wiedzy, wsparte gniewem konserwatystów i ich obawami przed utratą władzy w usychają-

¹ Rossi Braidotti, *Po człowieku*, Wydawnictwo Naukowe PWN Warszawa 2014 s.301

cych korporacyjnych dyscyplinach, zasilanych globalnym kapitałem, jest hamulcem zmian. Neoliberalna ekonomia zmieniła ośrodki nauki i sztuki w wydajne pożyteczne tańcuchy masowej produkcji dóbr akademickich, utrata sprawczości samoorganizującej się społeczności akademickiej na rzecz luksusowej produkcji intelektualnej oznacza koniec uniwersalnego ideału wartości. Luis Menand twierdzi, że współczesny uniwersytet (akademia) nie jest już wykładnią ponadczasowych prawd i uniwersalnych idei a, raczej uciążliwą, ospałą, biurokratyczną strukturą:

Jest filozoficznie słaby i sprzyja intelektualnej przewidywalności, zawodowej zaściankowości i społecznej nieistotności. Zasluguje na to, by go czymś zastąpić. Jednak jeśli jest zastępowany, to w interesie wszystkich, którym leży na sercu ciągła integralność kształcenia i badania, jest wymyślenie nowej instytucjonalnej struktury, która będzie sprawować tę samą funkcję. W innym razie wolność akademicka zostanie uśmiercona [...]²

Wprowadzając interdyscyplinarność i płynność kategorii w nauce i sztuce, prowadzi nas ku potrzebie realizacji niezależnych projektów i badań, kreowaniu wspólnych przestrzeni poznawczych pozbawionych nastawienia na

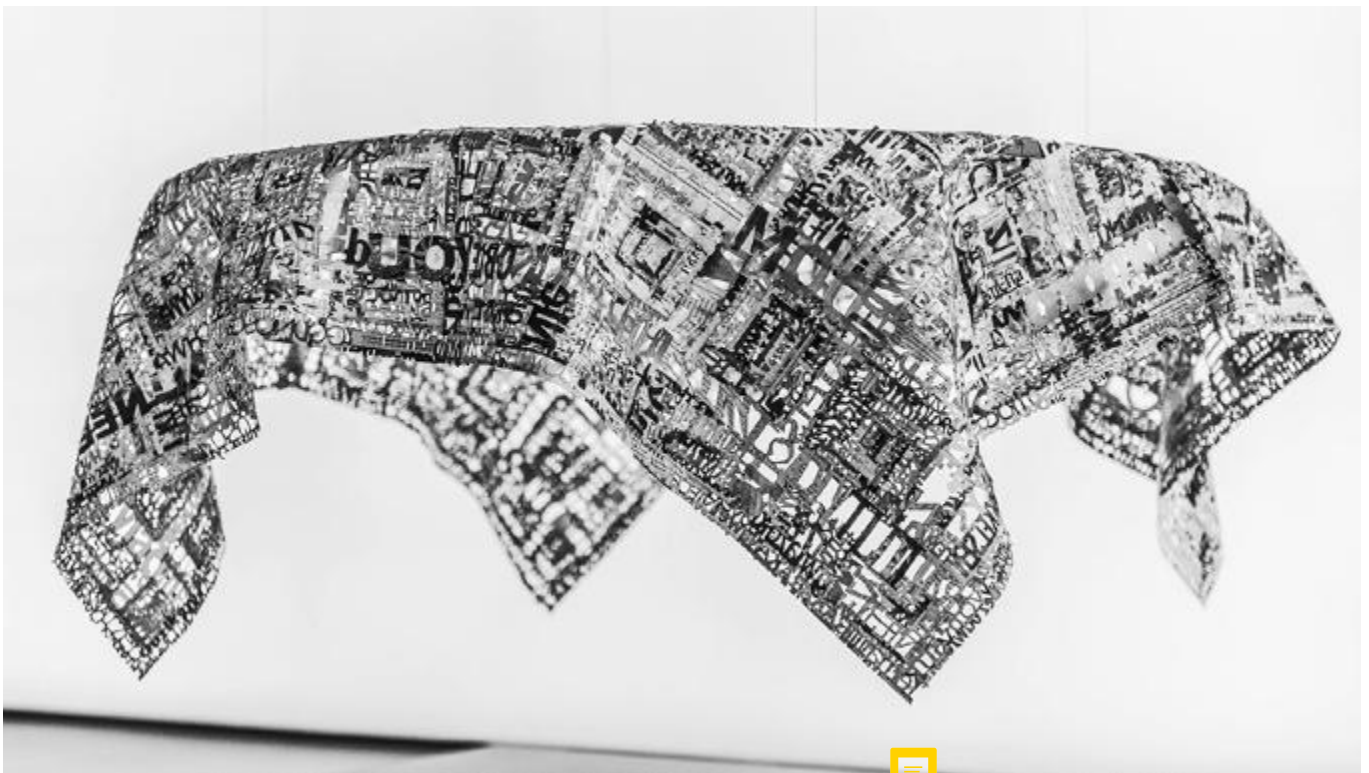
zysk. Dynamika zmian wymusza nową odpowiedzialność, etykę współuczestnictwa i współodpowiedzialności wobec wspólnoty transgatunkowej i środowiska. Staje się to możliwe po odrzuceniu identyfikacji z antropocentrycznymi schematami i porzucenie egotycznego, humanistycznego normatywnego ja. Sztuka powinna przeciwstawiać się przemocy, destrukcji i nierówności. Krytyczność to zgoda na działanie w celu przekształcania niesprawiedliwych urządzeń społecznych, w ich transformowanie tu i teraz, bez uników, na które nie ma czasu. Teraźniejszość wymaga naszego zaangażowania, unieważniając stare prerogatywy, oferując perspektywy wspólnot bytów postludzkich i hybrydycznych innych w „nowej technonaukowej demokracji”.³ Postludzkość musi się wykreować w procesie eksperymentu i transgresyjnego wysiłku, nie będzie to możliwe bez aktualizacji pojęć i warunków życiowych. To zaś może się dokonać wyłącznie z udziałem nieskrępowanej, wolnej wyobraźni.

Grzegorz Kłaman

Grzegorz Kłaman, prof. ASP w Gdańsku, kieruje Pracownią Działań Transdyscyplinarnych.

² Menand Louis, *The Future of Academic Freedom*, University of Chicago Press, Chicago 1996 s. 19

³ Donna Haraway, *Modest_Witness@Second_Millennium. Female-Man_Meets_Onco_Mouse*, Routledge, London – New York 1997 s. 95



Artystka numeru

Katarzyna Józefowicz, „obrus”, 2012, papier gazetowy | foto. archiwum artystki

Zmiana czasu w Berlinie

Dariusz Filar

*Ludzie chcą tak i tak. Chcą czegoś, czego nie ma i co nie będzie
im dane. A to, co jest osiągalne – łamie im serca.*

Amos Oz, *Poznać kobietę*
(w przekładzie Ewy Świdorskiej)

*Ach! der Kuß des Willkommens wurde
Auch zugleich der Kuß des Scheidens,
Und so leerten sie den Kelch
Höchster Lust und tiefsten Leidens.*

Heinrich Heine, *Geoffroy Rudél und Melisande von Tripoli*

Rozdział pierwszy

Jesienią 1990 roku Berlin wciąż nie był zupełnie zwyczajnym miastem. Mijał już prawie rok od dnia, gdy w dzielącym je murze dokonano pierwszych wyłomów, a nawet zbliżała się data oficjalnego zakończenia jego rozbiórki, ale szerokie pasy pieczętowania bronzowanej przez całe lata ziemi – po to, żeby z daleka widoczny był na niej każdy, nawet najmniejszy ślad – nie przeobraziły się jeszcze w wypielęgnowane trawniki. Od samego środka lata w obiegu była tylko jedna waluta – marka zachodnioniemiecka – ale we wschodniej części miasta wyrażone w niej ceny wciąż odbiegały od obowiązujących po jego zachodniej stronie. I chociaż od połowy września wszyscy już wiedzieli, że trzeciego października nastąpi *die Herstellung der Einheit Deutschlands* czyli ustanowienie jedności Niemiec, to przekraczając odchodzącą do historii wewnątrzniemiecką granicę trudno było nie doznawać uczucia, iż po każdej z jej stron przychodzi się zanurzyć w zupełnie odmienną rzeczywistość. Gdy droga prowadziła od strony kończącej swój byt Niemieckiej Republiki Demokratycznej ku gotowej na objęcie tej masy upadłościowej Republiki Federalnej, pasażer samochodu lub pieszy odnosił wrażenie, że opuszcza więzienie – nie czynne już wprawdzie, lecz nadal nakazujące pamięć o sobie. Na wartowniczych wieżyczkach nie czuwali uzbrojeni żołnierze i nie przykuwały uwagi kłęby kolczastego drutu, a przecież dopiero zostawiając za plecami miejsca tej niedawnej, ponurej scenerii, odczuwało się swoistego rodzaju ulgę.

Jeśli Berlin nie był w tamte dni zwyczajnym miastem, to moja w nim obecność miała w sobie jeszcze więcej niezwykłości, odchylenia od stanów typowych albo nawet coś z

najprawdziwszej aberracji. Tak to przynajmniej wyglądało z mojej osobistej perspektywy. Wcześniej zaledwie raz – i to przed wieloma laty – wyjechałem poza Polskę, a moim celem była Bułgaria, w której spędziłem tygodniowy urlop. Zresztą mojemu doświadczeniu obce były nie tylko wojaże dalekie i zagraniczne. W ogóle dosyć rzadko zdarzało mi się oddalać od mojego rodzinnego Kołobrzegu na dystans większy niż dwieście czy trzysta kilometrów, bo nie wymagała tego ani moja praca, ani nie dysponowałem prywatnymi środkami finansowymi, które mogłyby uczynić ze mnie globtrotera. Wyjazd do Berlina jesienią 1990 roku stanowił dla mnie zatem wydarzenie nadzwyczajne i znaczące, a może i swego rodzaju życiowy wstrząs.

Żeby moje przybycie do Berlina w ostatnich dniach września 1990 roku dogłębnie i w zupełności wyjaśnić, trzeba się przenieść w czasie do wydarzeń o 45 lat wcześniejszych, do dni jeszcze przed moimi narodzinami, a nawet przed utworzeniem Niemieckiej Republiki Demokratycznej, której dzieje właśnie dobiegły kresu. To wtedy, w chłodne, wciąż jeszcze bardziej zimowe niż wiosenne, marcowe dni 1945 roku, po trwającej dwa tygodnie krwawej bitwie, I Armia Wojska Polskiego, którą dowodził trochę Polak, a w znacznie większym stopniu Rosjanin, generał Stanisław Gilariewicz Popławski, zdobyła Kolberg. Bo tak nazywał się wtedy Kołobrzeg. Niemal dokładnie osiemset lat wcześniej Gall Anonim posłużył się w odniesieniu do tego miejsca mianem Colobrega i po równo odcisnęło ono ślad i na niemieckiej, i na nadanej mu później polskiej nazwie.

Już kilka godzin po zakończeniu walk, osiemnastego marca po południu, na długo przed tym, nim pogrzebano własnych poległych, a tym bardziej ciała żołnierzy Wehrmachtu i niemieckich cywilów, w rejonie wejścia do portu odbyły

się uroczyste zaślubiny Polski z Bałtykiem. Z jednej strony było to oczywiste naśladownictwo patriotycznego aktu, jakiego ćwierć wieku wcześniej, 10 lutego 1920 roku, dokonał w Pucku generał Józef Haller. A z drugiej – mgliste nawiązanie do czasów Bolesława Chrobrego, który około 1000 roku na okres kilkunastu lat podbił Pomorze, a także do czasów Bolesława Krzywoustego, który sto lat później próbował wypłenić z Pomorzan pogaństwo. Oficerowie polityczni przekonywali przecież żołnierzy I Armii, których wielka część pochodziła z Kresów, że walczą o prastare ziemie Piastów i że one będą zadośćuczynieniem za odebrane im strony rodzinne; tak znaczącemu przesunięciu na mapach trzeba było nadać odpowiednią oprawę. Ale wszystkie celebracje i uwznioślenia – rzucanie pierścienia w fale, przysięganie, że „nigdy cię, Morze, nie opuścimy”, msza odprawiona przez kapelana i huk tręb wielkiej orkiestry dętej – nie zapobiegły temu, że jeszcze przed upływem dnia pełną kontrolę nad zdobytym przez Polaków miastem objęła Armia Czerwona. I do końca marca, a później jeszcze w kwietniu i nawet w maju Kołobrzeg płonął. Gdy jedne pożary dogasały, zaraz wybuchały następne, a do ich tłumienia nikt się nie spieszył, tym bardziej, że sieć wodociągowa uległa kompletnemu zniszczeniu i wodę można było czerpać jedynie z płynącej przez miasto, pełnej trupów rzeki. Wtedy nazywano ją jeszcze Persante i dopiero za jakiś czas miano przechrzcić na Parsętę. Nim kolejne domy oddawane były na pastwę płomieni, czerwonoarmiści zabierali z nich wszystko, co skłonni byli uznać za wojenną zdobycz. Na wschód odjeżdżały ciężarówki i towarowe wagony wypełnione rowerami i pianinami, stojącymi i wiszącymi zegarami, kuchennymi rondlami, odzieżą i pościelą. Jedynie przedmioty niezdatne do transportu, bo zbyt kruche lub trudniejsze do zdemonstrowania, zostawały na miejscu.

Jeszcze 9 maja, gdy wojna była już zakończona, bo komunikat admirała Karla Dönitza o kapitulacji III Rzeszy ogłoszono 7 maja po południu, z Kołobrzegu wypłynęła radziecka kompania desantowa, by zmusić do złożenia broni niemiecką załogę na Bornholmie. Do ostatniej chwili stacjonujący tam Niemcy bardzo liczyli na to, że uda im się poddać któremuś z aliantów zachodnich, a nie Armii Czerwonej. Ostatecznie jednak ich dowódcy znaleźli się na pokładzie radzieckiego kutra torpedowego, zostali nim dostarczeni do Kołobrzegu i tutaj złożyli podpisy pod stosownymi dokumentami.

W czerwcu, gdy nadchodziła letnia konferencja w Poczdamie, na której Stalin, Truman i Attlee mieli przyklepać powojenny podział wpływów w Europie i zapoczątkować zimną wojnę, administrowanie ruinami i zgliszczami Kołobrzegu wreszcie przekazano władzom polskim. Co nie oznacza, że na wielkim pogorzeliśku od razu nastął spokój. Z głębi kraju nadciągnęły chmary szabrowników przekonanych, że nawet na obszarze splądrowanym przez Armię Czerwoną uda się znaleźć jakieś wartościowe pozostałości po Niemcach. Sama Armia Czerwona formalnie nie władła już miastem, ale liczni maruderzy wywodzący

się z jej szeregów wciąż prowadzili w nim swoje interesy. Za dnia sprzedawali swoje wcześniejsze łupy polskim szabrownikom, a nocą przychodzili je odebrać. Po broń sięgano wtedy z obu stron. Wśród gruzów wegetowały wciąż tysiące dawnych mieszkańców, a w nich wmieszały się ostatnie grupy Werwolfu. Półanalfabeci z Urzędu Bezpieczeństwa nie zawsze potrafili odgadnąć, kto jest kim w tym kipiącym tyglu i niekiedy strzelali na oślep. A i oni próbowali polepszyć przy okazji swój nędzny byt materialny. Więc nadal zabijano, rabowano i gwałcono, a pity bez opamiętania samogon pozwalał patrzeć na to wszystko przez znieczulającą mgłę. Potrzeba było dopiero całych miesięcy, gdzieś po początku, a może nawet połowę 1946 roku, by ukształtowały się jakieś zręby porządku.

Moja podróż do Berlina w 1990 roku nie doszłaby do skutku, gdyby nie losy Kołobrzegu w pierwszych miesiącach po wojnie. To tamten okres zrodził wiele impulsów, czynników czy bodźców, które miały wywrzeć wpływ na moje życie, chociaż wyprzedziły jego początek. I wtedy też, na trzy lata przed moim urodzeniem, powstały najwcześniejsze



Walki o Kołobrzeg, 1945 | fot. archiwum

przełanki mojej przyszłej, tak bardzo odległej w czasie podróży. Przełanką najważniejszą i w oczywisty sposób konieczną było osiedlenie się na kołobrzeskim rumowisku Jana Ignaciaka, który niezadługo miał zostać moim ojcem. Nie tylko dał mi życie, ale również decydująco wpłynął na moje wychowanie; na dobre czy złe pozwoliłem sobie narzucić jego widzenie świata. Nawet jeśli niekiedy, zwłaszcza w wieku tuż przedmaturalnym i później na początku studiów, próbowałem się opierać, to i tak gdzieś w najgłębszych zakamarkach świadomości przyswajałem sobie jego sposób podejmowania decyzji, wzorce odnoszenia się do innych ludzi i miarę w ocenie niesionych przez życie zdarzeń. Droga, która do Kołobrzegu przywiodła mojego przyszłego ojca, nie różniła się pewnie od dróg, jakie przyszło przejść tysiącom innych młodych mężczyzn z jego pokolenia. On sam nie był skłonny dopatrywać się w niej czegokolwiek nadzwyczajnego i zwykł mówić: „Tak się po prostu złożyło”.

Będąc synem dosyć zamożnego wielkopolskiego kowala postanowił pozostać w kręgu profesji ojca, ale wspiąwszy się na nieco wyższy edukacyjny szczebel. Po sześciu klasach szkoły powszechnej ukończył jeszcze gimnazjum techniczno-komunikacyjne, a otrzymane świadectwo od 1935 roku zapewniło mu pracę na stanowisku ślusarza w gnieźnieńskiej parowozowni. Trzy lata później został pomocnikiem maszynisty parowozowego. Marzył o tym od dnia, w którym po raz pierwszy znalazł się w pobliżu wielkich, buchających parą i promieniujących żarem maszyn, ale surowa i jednoznaczna instrukcja wydana kiedyś przez Ministerstwo Kolei Żelaznych wymagała od kandydatów do tej służby ukończenia dwudziestego pierwszego roku życia. W 1938 roku osiągnął właściwy wiek i udało mu się marzenie spełnić. Mam wrażenie, że nieco więcej niż rok, jaki upłynął między



Walki o Kotłobrzeg, 1945 | fot. archiwum

jego pierwszą podróżą w kabinie lokomotywy i wybuchem wojny, musiał być najszczęśliwszym okresem w jego życiu. Tylko o tamtych kilkunastu miesiącach opowiadał z ożywieniem, wydobywał z pamięci szczegóły, które wydawały mu się ważne, a w jego zgaszonych zwykle oczach pojawiały się weselsze błyski. Doświadczonemu mistrzowi pomagał prowadzić parowóz Tr21, zaprojektowany we współpracy ze Staats Eisenbahn Gesellschaft w Wiedniu, a zbudowany na początku lat dwudziestych w Fabryce Lokomotyw „FABLOK” SA w Chrzanowie, wyposażony w kocioł z firmy Fitzner i Gamper z Sosnowca i hamulce wynalezione przez George’a Westinghouse’a, mierzący razem z trzyosiowym tendrem osiemnaście metrów i ważący osiemdziesiąt ton, a rozpędzający się do sześćdziesięciu kilometrów na godzinę. Ojciec podkreślał ten ostatni fakt precyzując: „Tr21 w jedną minutę pokonywał cały kilometr”. Od dzieciństwa słyszałem o tym niezliczoną ilość razy, a także o tym, jak ważne jest obserwowanie szlaku, gdy jadąc zajmuje się stanowisko po lewej stronie kabiny maszynistów, czemu służy sprawdzanie poziomu wody w szkle wodowskazowym, jak

należy dbać o zapas węgla w tendrze i w jakich punktach potrzebne jest najczęstsze uzupełnianie smarów. Zajmując się tym wszystkim ojciec miał poczucie ważności własnej osoby, a gdy jego pociągi przejeżdżały przez Karsznice, Koluszki czy Kutno, wyobrażał sobie sieć torów pokrywającą cały kraj, doznawał magicznej z nią więzi i gotów był uznać, że to przede wszystkim za jej sprawą Polska zachowuje swój kształt na mapie.

Ale potem wybuchła wojna. Krótko po klęsce wrześniowej Niemcy przejęli cały majątek Polskich Kolei Państwowych i kolejarzy z zachodnich województw Rzeczypospolitej – tych, które wcielono do Rzeszy – zostali wezwani przez okupantów do natychmiastowego stawienia się w pracy. Jednak od tej chwili ich miejsce zatrudnienia przeobraziło się w Deutsche Reichsbahn, a wszystkie stanowiska kierownicze objęli Niemcy. Sytuacja miała w sobie przykrą dwuznaczność – przychodziło się do swojego dawnego i niby tego samego miejsca pracy, ale było już ono kompletnie inne. Zniknęły tabliczki z polskimi nazwami pomieszczeń, na każdym kroku rzucali się w oczy niemieckie propagandowe plakaty, a nowi, niemieccy szefowie z lubością dawali odczuć swoją władzę. Pozostawiono polskie mundury, ale nakazano zdjąć orzełki z czapek, a metalowe guziki, na których także widniał orzełek, obszyć czarnym materiałem, na rękaw przyszyć wciągnąć ciemnoniebieską opaskę z napisem „Deutsche Reichsbahn”. Wiele z tego, co dla ojca stanowiło o uroku kolejarskiej służby, przepadło. Tym bardziej, że w niedługim czasie pozbawiono go stanowiska w parowozie i na nowo skierowano do ślusarskiej roboty przy naprawach. Jeśli zdarzało mu się wspomnieć o tamtym okresie życia, stwierdzał tylko ze wzruszeniem ramion: „Mogło być gorzej”. Zatrudnienie w kolejnictwie chroniło młodego człowieka przed wywózką na roboty w głąb Niemiec, kolejowa przepustka pozwalała poruszać się po godzinie policyjnej, a wynagrodzenie w reichsmarkach, chociaż miało znacznie niższą siłę nabywczą niż przed wojną, to jednak było regularnie wypłacane.

Być może istniała szansa, żeby okupacyjna wegetacja upłynęła ojcu bez większych wstrząsów, bez bohaterskich czynów i bez nadmiaru cierpień. Żeby doczekał upadku III Rzeszy i w 1945 roku jako człowiek dwudziestoosmioletni, a zatem wciąż jeszcze młody, ponownie podjął próbę spełnienia przedwojennych marzeń. Zniweczyły tę szansę zimowe miesiące przełomu lat 1941/1942, gdy atakujący Wehrmacht utknął pod Moskwą, liczba jadących na wschód wojskowych transportów wzrosła, a Niemcy w powstałej sytuacji zrobili się o wiele bardziej podejrzliwi i nerwowi. Zdarzyło się wówczas, że kocioł lokomotywy, która była remontowana przy współudziale ojca, eksplodował krótko po opuszczeniu warsztatu. Dowodów na akt sabotażu Gestapo nie znalazło, ale i tak uznało za wskazane aresztowanie grupy młodszych wiekiem pracowników. Chodziło o zapobiegawcze zastraszanie pozostałych, a ci, których aresztowano – wśród nich mój ojciec – trafili do

położonego pod Oranienburgiem obozu koncentracyjnego Sachsenhausen.

O ile swoje niedłgie przedwojenne doświadczenia w kabinie parowozu ojciec wspominał często i z ożywieniem, a wypowiadał się też, chociaż z rzadka i zdawkowo, na temat pierwszych lat okupacji, o tyle trzy lata za murami i kolczastymi drutami Sachsenhausen, od marca 1942 do kwietnia 1945, pomijał zupełnym milczeniem. Może się to wydać dziwne, ale aż do 1971 roku, gdy w wieku 54 lat całkowicie utracił zdolność do pracy i musiał wystąpić o przyznanie skromnej renty, do czego konieczne stało się zgromadzenie rozlicznych zaświadczeń dokumentujących przyczyny złego stanu jego zdrowia, ja jedynie bardzo mgliście uświadamiałem sobie fakt, że przeszedł przez obóz. W Sachsenhausen nie wprowadzono oświęcimskiego zwyczaju tatuowania numerów na przedramionach więźniów (były odcisnięte czarnym tuszem na paskach białej tkaniny przyszytej na lewej piersi bluz), więc nie mogłem zobaczyć na jego ciele takiego jednoznacznego potwierdzenia przeżytych zdarzeń, a jego kompletnie zasznurowane w tej kwestii usta stanowiły kurtynę ciemną i nieprzenikloną. Byłem już wtedy na czwartym roku historii w Wyższej Szkole Pedagogicznej w Gdańsku, którą właśnie przemianowywano na uniwersytet. Z pozoru miałem dosyć lat i wiedzy, by zajrzeć w wojenną przeszłość własnego ojca, ale wtedy tak się jeszcze nie stało. Przyczyną mojego skąpego rozeznania w jego wojennych losach mogło być i to, że nigdy nie przystąpił do żadnego związku czy stowarzyszenia, w jakich skupiały się ofiary III Rzeszy.

– Do obozu równie dobrze można było trafić za tajne nauczanie i za handel bimbrem – powiedział kiedyś – Ja nie byłem ani bohaterem, ani okupacyjnym geszefciarzem. ZBoWiD to nie jest dla mnie towarzystwo.

Dopiero pięć lat później, gdy ojciec zmarł nie doczekawszy sześćdziesiątki, sięgnąłem po opublikowane pamiętniki mniej niż on powściągliwych we wspomnianiu więźniów i zacząłem kreślić sobie w wyobraźni przybliżony obraz tego, co przeżył będąc moim rówieśnikiem. Te lektury przerażających opowieści stały się dla mnie z czasem czymś w rodzaju obsesji, kończyłem zbiór jednych, by szukać kolejnych albo wracałem do znanych już scen, które szczególnie mną wstrząsnęły. Być może wynikało to z poczucia winy, że za życia ojca nie poświęciłem dostatecznej uwagi jego losom. Ale może zrodziła się też we mnie bolesna fascynacja okrucieństwem, bestialstwem czy po prostu aktami obłędu, które stanowiły treść obozowej codzienności. Trafienie do „złego” komanda, takiego, które przy każdej pogodzie

prowadziło prymitywnymi narzędziami ciężkie prace ziemne, równało się wejściu na ścieżkę ku śmierci i tylko najsilniejsi byli w stanie odsuwać z nią spotkanie; na kończącym dzień apelu obok szeregu tych, którzy dzień przetrwali, układano zwłoki tych, dla których ten dzień okazał się ostatnim. W „dobrym” komandzie, przy wytwarzaniu detali silnikowych w zakładach lotniczych Heinkla albo szyciu wojskowych butów, pracowało się pod dachem, ale tutaj najmniejszy błąd mógł zostać ukarany ciosami drewnianej pałki współwzięcia pełniącego funkcję kapo, najczęściej niemieckiego kryminalisty z zielonym trójkątem na bluzie. Tym, co przy lekturze opisów obozowych scen wywoływało we mnie największe, graniczące z bólem napięcie, nie było umieranie z wyczerpania albo po skatowaniu pałką. Najsilniejszy wewnętrzny opór i sprzeciw czułem czytając o upokarzających zabiegach, jakie podejmowali oznaczeni numerami ludzie, by chociaż o jeden dzień przedłużyć życie. Konieczność podlizywania się więźniom funkcyjnym, którzy bardziej bezpośrednio niż esesmani władali obozem, rozpaczliwe operacje handlowe, w których pożądanym towarem była kromka chleba, drobne oszustwa, by w trudnych sytuacjach ukryć się za plecami innych – logika systemu nastawiona była na to, by człowieka nie tylko uśmiercić, ale wcześniej odrzec go z honoru, dumy i godności, upodlić go tak bardzo, by zapomniał o swoim prawdziwym ja. Myślałem o tym, jak strasznym doznaniem musiała być kompletna bezradność w obliczu wszechwładnego zła, uświadomienie sobie, że maksimum tego, co ofiarować mogła wolna wola, stanowiło wejście w przylegającą do drutów strefę śmierci i tym samym wystawienie się na kule wystrzelone z wartowniczych wieżyczek. I nie brakło takich, którzy tego aktu wolnej woli dokonywali. Przez całe trzy lata, między dwudziestym piątym i dwudziestym ósmym rokiem życia, mój ojciec musiał przez to przejść. Przeżył, a to oznaczało, że w jakiś sposób zdołał się dostosować. Nie chciał o tym mówić, a ja poznając ze wspomnień innych więźniów rzeczywistość Sachsenhausen, coraz lepiej go rozumiałem. Czułem nawet wdzięczność, że całkowicie oszczędził mi wglądu w swoją pamięć. A kiedy pytanie o to, jakimi sposobami uchronił się przed śmiercią zaczynało mnie nurtować zbyt mocno, zastanawiałem się przed nim ojcowskim powiedzeniem: „Czasami trzeba położyć uszy po sobie”. Przyjmowałem, że w obozie ojciec położył uszy po sobie i dzięki temu pozostał przy życiu. Szczegółów wolałem nie znać.

Dariusz Filar

pamięci Federica Felliniego 1920-1993

Mój nieopisany Fellini

Kazimierz Babiński

Pisać lub mówić o twórczości Federica Felliniego, jednej z największych indywidualności kina, kreatora i wizjonera, to wyzwanie. Wielki Mag zaprasza nieustająco do swego świata snów i iluzji, do wędrówki po ogrodzie zaprojektowanym w stylu angielskim: miejsca pełnego niespodzianek, splątanych gąszczu, barwnej flory, pełnych tajemnic zakątków i rozwidlających się ścieżek, które otwierają kolejne możliwości interpretacji jego dzieł.



Kadr z filmu *Słodkie życie* | ze zbiorów autora

Skąd i dlaczego „barwnej flory”, skoro prawie połowa jego filmów jest czarno-biała? Fellini po środku lat 60. XX wieku rozstał się definitywnie z monochromatyczną taśmą filmową, lecz powstałe do tego czasu dzieła wywołują zjawisko synestezji budząc skojarzenia kolorystyczne jak na przykład *Andriej Rublow* Andrieja Tarkowskiego, *Rękopis znaleziony w Saragossie* Wojciecha Hasa lub kubistyczno-surrealistyczna *Guernica* Pabla Picassa.

Złudzenie jest niezwykle intensywne. Nie sposób nie poddać się mu i nie przedkładać kontekstu wizualnego nad znaczeniowy. Widać to wyraźnie po nielicznej, słabej jakościowo, bo o dużym stopniu ogólności, pełnej redundancji i schematyzmu literaturze przedmiotu, która nie przybliżyła nas do poznania i zrozumienia istoty twórczości Felliniego. Ta, pomimo zabiegów i różnych strategii badawczych stawia opór i pozostaje poza zasięgiem badacza niczym tytułowy

zamek z niedokończonej powieści Franza Kafki. Wydaje się wiedzą tajemną, strzeżoną zazdrośnie przez ducha twórcy, co dobrze oddaje tytuł jednej z poświęconych mu rozpraw: *Kłopot z Fellinim* pióra Grzegorza Królikiewicza.

Krytyczną analizę odzierającą dzieło z kolejnych warstw znaczeniowych w poszukiwaniu archetypów, symboli, wpływów, zapożyczeń i odniesień do różnych -izmów i -logii, sięgania do mitów, a także niespójności i niekonsekwencji, zastępuje refleksja nad *pięknem i formą*. Ale estetyka to podejrzana dziedzina nauki, budząca nieufność, bo należąca do sfery indywidualnych przeżyć i doznań, zmienna historycznie, więc nie wolna od relatywizmu i stopnia świadomości badacza. Aldo Tassone, włoski krytyk, powiada, że „Fellini zrobił dla filmu to, co Brueghel dla malarstwa, a Vivaldi dla muzyki. Kuglarz z Rimini (miejsce urodzenia Felliniego – K.B.) uświadomił wszem i wobec istotność

zasady, iż film jest z natury swej sztuką obrazu”¹. „On myśli wizualnie – pisze amerykański krytyk Roger Ortmyer”². Nie mogę oprzeć się wrażeniu, że nad dziełem i jego twórcą unosi się duch gombrowiczowskiego profesora Bładaczki: „Dlaczego Fellini wzbudza w nas zachwyt i miłość? Dlatego, panowie, że Fellini wielkim reżyserem był”. To interesujące lecz i zdumiewające, gdyż Fellini wyraźnie wskazał jeden z tropów poznawczych i interpretacyjnych, być może najważniejszy, i podrzucił badaczom klucz umożliwiający wejście do stworzonego przezeń świata przedstawionego. Podczas pracy nad filmem *8½*³ (1962/3) poznał Ernsta Bernharda, psychoanalityka (wybitnego znawcę koncepcji psychoanalizy Carla G. Junga) i okultystę, z którym się zaprzyjaźnił. Za jego poradą zaczął notować sny i rojenia, które, jak wyznał po latach:

...stały się kluczem do wielu moich filmów. Jung sprawił, że zacząłem bardziej ufać snom niż rzeczywistości. (...) Odkrycie Junga (...) pozwoliło mi lepiej zrozumieć to, co robię, niczego w moim myśleniu nie zmieniając. (...) W *Osiem i pół* wyraźnie widać moją fascynację psychoterapią, podobnie jak w *Gulietcie i duchach*⁴ (1965 – K.B.); w *Gulietcie* ... jedna z postaci podczas rozmowy sugeruje drugiej poddanie się psychoanalizie.

Ale nie tylko te są zwierciadłami i kolażami jego snów. Oniryczną strukturę i takąż logikę narracji oraz nagromadzenie groteskowych, karykaturalnych postaci na tle barokowego nadmiaru przeskalowanych rekwizytów i zagadkowej architektury, mają też *Satyricon* (1969), *Rzym* (1972), *Casanova* (1976) i *Miasto kobiet* (1980). W wielu sekwencjach można znaleźć odwołania do historii, tradycji i etosu surrealizmu oraz realizację części jego postulatów, a także nadanie nowych znaczeń symbolom pojawiających się w sennych wizjach; w *Mieście kobiet* Snàporaz (Marcello Mastroianni) podróżujący pociągiem po wyjeździe z tunelu trafia niczym Alicja z powieści Lewisa Carrolla lub Józef z *Sanatorium pod Klepsydrą* Brunona Schulza do przestrzeni będącej zaprzeczeniem znanego nam świata, zaprzeczeniem jego logiki i geometrii, do miejsca rodzącego poczucie absurdu i negację jego istnienia. W jednej z pierwszych scen *Osiem i pół* autobiograficznej opowieści o kryzysie twórczym, bohater – reżyser Guido (Mastroianni) unosi się nad ziemią, lecz nie jak ptak, a latawiec: do nóg ma przywiązaną linę i szybko zostaje ściągnięty na ziemię (metafora zależności, zniewolenia?), zaś w końcowej – zestawione w szereg stoły

tworzą rodzaj tunelu – korytarza czasoprzestrzennego, którym zamierza uciec od świata i ... cofa się w czasie stając się dzieckiem. Znowu jest chroniony, wolny, bez troski i nic nie musi. Nie wiadomo, czy to halucynacje, czy już pogranicze marzenia sennego, a może sen lub projekcja podświadomości? Alberto Moravia dostrzegł w tej scenie lęk przed życiem, a więc wyzwaniem i odpowiedzialnością oraz chęć powrotu do łona matki.⁵

Surrealizm Felliniego jest subtelny, z przymrużeniem oka, niepozbawiony akcentów komediowych, pełen dystansu i autoironii, nadający nowych znaczeń uniwersalnym, czytelnym symbolom i jako taki – daleki od deformacji, okrucieństwa i złowrogich „snów” niektórych przedstawicieli tego kierunku, czego egemplifikacją może być między



Kadr z filmu *Amarcord* | ze zbiorów autora

innymi ludzkie oko rozcinane brzytwą w *Psie andaluzyjskim* (1928) Luisa Buñuela.

André Breton, autor *Manifestu surrealizmu*, odnosząc się na jego stronach do malarstwa twierdził, że uczucie, emocja kierująca malarzem, treść, zawartość dzieła jest ważniejsza od wartości czysto malarzkiej. Ale czymże jest film, jeśli nie strukturą zbudowaną z dziesiątek lub setek tysięcy obrazów? Felliniemu zależało i na jednym i na drugim. Równoważył je. W fenomenalnie skomponowane obrazy wpisywał to, „co się snuje bez wiedzy człowieka w głębi jego ducha”.

Psychoanaliza mogłaby być narzędziem badawczym pomocnym w poznaniu i wyjaśnieniu wielu zagadkowych i na swój sposób niepokojących scen. Zdaniem filmoznawcy Wiesława Godzica

¹ Federico Fellini, *Scenariusze* (wybór i wstęp Maria Kornatowska), przekład Mirosława Ślaska, Warszawa 1982, s. 6

² Tamże.

³ Tytuł oryginalny, zapisany był cyframi: *8½*. W Polsce film rozpowszechniono pod tytułem *Osiem i pół*, zapisywanym słownie [przyp. red.]

⁴ Charlotte Chandler, *Ja, Fellini*, przeł. Hanna Igalson-Tygielska, Warszawa 1996, ss. 177-178.

⁵ Zobacz znaczenie: np. w: Hanns Kurth, *Leksykon symboli marzeń sennych*, przeł. Irena Świątłowska, Warszawa 1995, s. 295; tamże: „latać”, „lecieć”, s.159

...paradoks polega na tym, że refleksja psychoanalityczna w Polsce [...] toruje sobie drogę z wielkimi trudnościami [...] Psychoanaliza, wyszydzana i odsądzana od czci, atakowana przez marksistów i katolików jest na ogół rozumiana powierzchownie i płytko. [...] Być może z tego powodu psychoanaliza filmu – najbardziej ekspansywny kierunek filmoznawstwa światowego ostatnich kilkunastu lat – w Polsce praktycznie nie istnieje. Przy czym nie chodzi jedynie o niewielką ilość publikacji, lecz raczej o brak zainteresowania, maskujący często nieumiejętnie skrywaną wrogość, a także brak sprzyjającej atmosfery wokół psychoanalizy⁶.

To prawda. Jej miejsce zajęły obszerne wywiady, biografizm, fotoksiążki, albumy, mity, wspomnienia krewnych, znajomych, aktorów, statystów, sąsiadów, konfabulacje osób, które otarły się o twórcę w foyer kina festiwalowego, grono „przyjaciół” powiększające się po śmierci mistrza; coś jest na rzeczy w twierdzeniu, że im więcej wyróżnień, nominacji i prestiżowych nagród (otrzymał specjalnego Oscara za całokształt działalności artystycznej), tym większą uwagę poświęca się osobie twórcy, który staje się „classico subito”, celebrytą, legendą za życia. O nim wiemy prawie wszystko, zaś o dziele – niewiele lub nic, gdyż uważamy je za zamknięty rozdział. Od narodzin Felliniego minęło ponad 100 lat, a od śmierci – 30. W prasie branżowej, w telewizjach i na uczelniach rocznica urodzin przeszła de facto bez echa. Czy to oznacza, że jego twórczość została już skatalogowana, przeniesiona do lamusa i zapomniana?

Pozostawiona przezeń filmografia – której mogłyby pozazdrościć pokolenia wykładowców i absolwentów uczelni filmowych, podważająca potrzebę ich istnienia (był genialnym samoukiem i intuicjonistą) – to około 40 filmów, z których 23 wyreżyserował samodzielnie. W pozostałych był autorem scenariuszy i scenopisów, grał niewielkie role, asystował znakomitym reżyserom, m.in. Roberto Rosselliniemu, Alberto Lattuada i Pietro Germiemu oraz współreżyserował z Lattuada Światła rampy (1950); ten film jest ową „połówką” w tytule *8½*. Nie ma wątpliwości, że prawie połowa z nich oparła się upływowi czasu, o czym świadczą różnego rodzaju rankingi w rodzaju 100 najlepszych filmów świata, 1000 filmów, które musisz zobaczyć, czy filmy wszechczasów – zestawienia sporządzane co pewien czas przez redakcje prestiżowych wydawnictw i periodyków filmowych w rodzaju „Screen”, „Cahiers du Cinema”, „Empire”, czy „Sight and Sound”, historyków kina, recenzentów i krytyków oraz reżyserów, w których, pomimo pojawiania się co roku wielu znakomych obrazów, dzieła Felliniego od lat utrzymują się niezmiennie na wysokich



Kadr z filmu *Rzym* | ze zbiorów autora

pozycjach, a nawet awansują⁷; nie tylko te nagrodzone Oscarami w kategorii dla najlepszego filmu zagranicznego, jak *La Strada* (1954), *Noce Cabirii* (1957), *8½* (także Grand Prix na III Moskiewskim Międzynarodowym Festiwalu Filmowym w roku 1963) i *Amarcord* (1972), ale i Srebrnym Lwem: *Wałkonie* (1953) oraz Złotą Palmą: *Słodkie życie* (1960). Rankingi, wykazy, przewodniki, antologie i listy, to rodzaj pamięci zewnętrznej, wspomagającej wiedzę, gdzie nazwisko reżysera, tytuł i rok premiery filmu są tylko denotatem tego, co się za tym kryje. Zatem nie zastąpią filmów, gdyż są pozbawione doświadczeń, asocjacji, abstrakcji i różnych kontekstów, także tych, w których je osadzono i dane było nam je obejrzeć; kto dzisiaj na ich podstawie jest w stanie przypomnieć sobie choćby jedną scenę z biograficznego, pełnego ciepła i życzliwości *Amarcordu*, z fantasmagorycznego *Osiem i pół* czy z feerycznego, niezwyklego *Rzymu* (1972)? Chyba tylko ostatni prawdziwi kinofile i historycy sztuki filmowej.

Fellini i tak ma więcej szczęścia do pamięci zbiorowej niż np. Michelangelo Antonioni, Ingmar Bergman czy François Truffaut, gdyż jest kojarzony, co paradoksalne, aż z dwoma filmami – skończonymi arcydziełami i kamieniami milowymi w historii sztuki filmowej: *Słodkim życiem* i *Osiem i pół*. To bez wątpienia precedens i fenomen, zdumiewające zjawisko psychologiczne i socjologiczne godzące sztukę wysoką z popularną, wymagających krytyków – z szeregowymi widzami o potocznej świadomości, którzy w pewien sposób, może podświadomie, może nieświadomie, posiedli je i uznali za swoje.

Pozostajmy przy *8½*, bo od niego zaczęła się fascynacja reżysera surrealizmem. Po wejściu na ekrany (luty, 1963) film zszokował świat. Dosłownie. Poza branżowymi periodykami niebywałe zainteresowanie zdarzeniem wywołała codzienna prasa publikująca recenzje, omówienia, opinie, eseje, felietony i opisy powstawania filmu. Jednakże najważniejsze były głosy krytyków i twórców związanych zawodowo

⁶ Wiesław Godzic, *Film i psychoanaliza: problem widza*, s. 5, http://otworzksiazke.pl/images/ksiazki/film_i_psychoanaliza (dostęp: 22 grudnia 2020 roku).

⁷ Zob. m.in.: *TSPDT, The 1,000 Greatest Films*, poz. poz.: 6, 29, 65, 71, 210, 534, 543, 747, 890 i 894, http://www.theyshootpictures.com/gf1000_all1000films_table.php (dostęp: 25 grudnia 2020 roku); *1001 filmów, które musisz zobaczyć*, wyd. zaktualizowane, redaktor prow. Steven Jay Schneider, Poznań 2011, ss. 297, 336, 372, 410 i 574.

z kinem, w tym między innymi reżysera Françoisa Truffaut'a i wspomnianego już pisarza Alberto Moravii. Dzieło wystawiano, zaś reżysera nazwano „geniuszem o magicznym dotyku i wspaniałym stylu”. Truffaut uznał film za „kompletny, prosty, piękny, uczciwy, jak ten, który chce zrobić Guido”, zaś Moravia skupił się na bohaterze i jego „obsesji na punkcie erotyzmu” określając go „sadystą, masochistą, autokratą, cudzołożnikiem, klaunem, kłamcą i oszustem”, przy czym za najlepsze epizody w dotychczasowej twórczości Felliniego uznał obraz dzieciństwa bohatera i jego spotkanie z kobietą na plaży w Rimini. Recenzent Corriere della Sera zauważył, że

...piękno filmu tkwi w jego „pomieszaniu” – mieszaninie błędu i prawdy, rzeczywistości i marzeń, wartości stylistycznych i ludzkich oraz w całkowitej harmonii między językiem filmowym Felliniego i chaotyczną wyobraźnią Guido. Nie da się odróżnić Felliniego od jego fabularnego reżysera⁸.

Raymond Borde, krytyk związany z A. Bretonem i surrealistami zauważył, że film „ma znaczenie, wielkość i techniczne mistrzostwo *Obywatela Kane’a* Orsona Wellesa (...), ponieważ łączy wszystkie odkrycia kina eksperymentalnego i je przewyższa”. Co ciekawe, Roman Polański również przywołał film Wellesa w tym kontekście. Warto przypomnieć, że jego *Nóż w wodzie* był konkurentem *Osiem i pół* do Oscara. Polański w rozmowie z Charlotte Chandler wspominał, że w roku 1963 przyjechał na festiwal do Cannes, by zobaczyć jak najwięcej filmów i nawiązać kontakt z producentami:

W tamtych czasach byłem przekonany, że najlepszym filmem, jaki kiedykolwiek powstał, jest *Obywatel Kane*, ale kiedy zobaczyłem wyświetlane poza konkursem *Osiem i pół*, przeżyłem wstrząs. Zrozumiałem, że mam do czynienia z arcydziełem. Zawsze chciałem coś takiego zobaczyć na ekranie. [...] Mój własny film *Nóż w wodzie* dostał nominację do Oscara w kategorii filmów zagranicznych i zostałem zaproszony do Kalifornii. [...] Wiedziałem, że z nim [*Osiem i pół* – K. B.] nie mam szans, ale i tak byłem zadowolony. [...] Podczas rozdawania nagród siedziałem obok Felliniego i Gullietty [aktorka Masina, żona Felliniego – K. B. ...]. Kiedy ogłoszono werdykt, Fellini ruszył w stronę sceny [...]. Byłem na swój sposób zawiedziony, mimo że spodziewałem się takiego obrotu rzeczy. [...] Mój film był jednym z czterech, które do końca rywalizowały z jednym z największych arcydzieł światowego kina ... Po wszystkim Fellini oświadczył lekkim tonem, że właściwie było mu obojętne, czy wygra, czy przegra. Nic nie powiedziałem, ale widziałem jego twarz w chwili, kiedy ogłaszano nazwi-

ska zwycięzcy i doskonale wiedziałem, co czuje. Może sobie mówić, co chce, ale ja siedziałem obok i swoje wiem⁹.

Te wypowiedzi, wybrane z wielu im podobnych, łączy brak jakiegokolwiek odniesienia do marzeń sennych bohatera ⁸/₂, przeskoków świadomości, urojeń, halucynacji i nielinearnej, poszarpanej narracji, nad którymi ledwie prześlizgnął się recenzent „Corriere della Sera” pisząc o „chaotycznej wyobraźni Guido”, zaś korespondent „Neues Deutschland” (dziennik wychodzący w Niemieckiej Republice Demokratycznej w latach 1946-1989 – K. B.) nie krył rozczarowania po przyznaniu obrazowi Grand Prix w Moskwie (1963) i skrytykował decyzję jury z pozycji klasowej zarzucając Felliniemu dryf na „fali nowoczesnego mieszczańskiego modernizmu” i wyrażanie się – jak to dosyć trafnie ujął – „językiem subiektywistyczno-surrealistycznym”, który w końcu doprowadzi do „dekadencji sztuki filmowej”.

Podobnie komentowali film krytycy amerykańscy¹⁰, który trafił na tamtejsze ekrany pod koniec czerwca roku 1963. Jednakże pośród powszechnego uznania pojawiło się kilka głosów dyskredytujących go. Były o tyle słyszalne



Kadr z filmu *Rzym* | ze zbiorów autora

i ważne, gdyż należały do autorytetów, opiniotwórczych guru krytyki filmowej: Judithy Crist, Johna Simona i Pauliny Kael. Najważniejszym z nich był głos Kael uznającej film za „katastrofę strukturalną”. Z dzisiejszej perspektywy czasowej w kontekście jej opinii o twórczości Davida K. Lyncha, którego określiła mianem „pierwszego popularnego surrealisty”, okazał się wielką pomyłką i paradoksem, gdyż Lynch podziwiał i bardzo cenił twórczość Felliniego, czego Kael nie dostrzegła lub nie chciała dostrzec.

Kazimierz Babiński

⁸ Opinie o filmie pochodzą ze strony: <https://en.m.wikipedia.org/wiki/8½> (dostęp: 22 grudnia 2020 roku).

⁹ Charlotte Chandler, op. cit., ss. 375-377.

¹⁰ Opinie o filmie pochodzą ze strony: <https://en.m.wikipedia.org/wiki/8½> (dostęp: 22 grudnia 2020 roku).

Uwikłana w codzienność

Zofia Watrak

W roku 1993 w prowadzonej przeze mnie Galerii FOS prezentowałam pracę debiutującej wówczas rzeźbiarki, dziś profesora ASP w Gdańsku, Katarzyny Józefowicz. Zafascynowała mnie jej niezwykle kompozycje przestrzenne, wykonane z papieru. Były to pierwsze jej realizacje w materiale, który ze swej istoty był zaprzeczeniem rzeźby, kojarzonej dotąd z trwałymi materiałami, kamieniem, brązem czy drewnem. Dyskusję z tradycją gdańskiej szkoły rzeźby, której istotą była "prawda materiału" oraz skupienie wokół figury i portretu zapoczątkował Zdzisław Pidek. Jego prace miały charakter polemiczny, dotyczący rangi materiału oraz samego procesu twórczego, uwarunkowanego mistrzowskim warsztatem i wysoką rangą artystyczną. Katarzyna Józefowicz, wybierając papier, kontynuuje to rewolucyjne myślenie o rzeźbie, osiągając międzynarodowy sukces artystyczny. Z kruchością materii idzie w parze delikatna ażurowa konstrukcja, odbierana jako abstrakcyjna, choć źródłem jej inspiracji była początkowo architektura czy raczej marzenie o domu, co było jej osobistym przeżyciem. Zarówno tworzywo „nierzeźbiarskie” jak i charakter kompozycji można powiązać, w pewnym zakresie, z tradycją konstruktywistyczną. Konstruktywiści bowiem rozwijali futurystyczny postulat zerwania z tradycyjnymi materiałami na rzecz papieru właśnie, szkła, skóry, tkanin, łączonych dowolnie, zależnie od założeń artystycznych. Jednak Józefowicz brak matematycznej ścisłości tak znamiennej dla konstruktywistów. Mimo przejrzystości wątków i określoności poszczególnych elementów, ich taczania mają improwizowany i swobodny charakter, przez co konstrukcje te noszą emocjonalny klimat. Pozbawione są cech funkcjonalności. Jeśli by je porównać z równie fantastycznymi „architektonami” Malewicza, a tak mi się kojarzą, to jednak Malewicz projektował je dla przyszłych mieszkańców przeobrażonej planety. Wizje architektoniczne Katarzyny Józefowicz ewokują raczej poczucie absurdu. Rozpoznawalne elementy architektoniczne takie, jak drzwi, okna ściany, schody i balustrady, podlegają absurdalnemu montażowi. Niema tu nic, co dawałoby poczucie bezpieczeństwa i intymności domu. Wszystko tu bowiem jest otwarte, powietrzne, wzajem nieprzystające, niestabilne i nietrwałe, jak nietrwała jest materia, z której zostało stworzone. Praca ta dała początek rozwijanemu przez kolejne lata cyklowi *Habitat*, poświęconemu tematowi współczesnej aglomeracji miejskiej. Był on rozwijany w różnych wariantach w późniejszych kompozycjach takich, jak: z cyklu *Miasto* czy *Teren zabudowany*.

Osobnym wątkiem, kontynuowanym równolegle, są instalacje wycinane z mozolną cierpliwością z gazet, kolorowych pism, reklam, co ma istotne znaczenie semantyczne. Wybór charakteru tego materiału sam w sobie ma funkcje symboliczne. Ich wspólnym odniesieniem jest zwrócenie uwagi na ważny współcześnie kontekst cywilizacyjny – uwikłanie człowieka w nadmiar informacji, której nie sposób już przetworzyć. Dywan, utkany z wyciętych kolorowych pism sylwetek postaci znanych i nieznanymi tworzy anonimowy tłum, jakby uformowany prasowymi komunikatorami. Praca była wielokrotnie nagradzana i ekspozowana m.in. w Galerii Koło i CSW Łaźnia (1998 i 1999), Galerii Foksal w Warszawie (2000) i na II Biennale w Berlinie (2001), Biennale w Sydney (2002), W Zamku Ujazdowskim w Warszawie.

Przetworzona makulatura prasowa przybiera różne postaci – nawiniętych pasków w rolki niczym magnetofonowe taśmy, z których nie da się już nic odtworzyć lub kostek służących do różnych gier o niezidentyfikowanych regułach. Permanentny proces tworzenia gwarantuje ciągły napływ makulatury. Prasa jako jedno z komunikatorów nie jest wyborem przypadkowym. Informacja nie wyczerpuje jej funkcji. Skoncentrowana w rękach władzy czy korporacji staje się też narzędziem manipulacji, tworzenia fałszywej świadomości i zafałszowanego obrazu rzeczywistości. Autorka jest jej użytkownikiem i jednocześnie komentatorem. Pocięte zapiski prasowe są efektem nieustannej dezaktualizacji treści. Przeobrażają się w bezużyteczną makulaturę, która w rękach Katarzyny przechodzi artystyczny proces przeobrażenia w nową estetyczną jakość, zyskując rangę dzieła sztuki z nową semantyką, zbudowaną na unieważnionych treściach. Medialny chaos informacyjny przekształca się w porządek przekazu artystycznego. Wydaje się jednak, że autorka w takich instalacjach, jak *Po słowie* czy *Obrusy* podejmuje próbę budowania nowej komunikacji, opartej na dialogu.

Zainteresowanie Katarzyny papierem zaczęło się od wczesnych prac rysunkowych, których linia "kreślona" była zwijanymi rolkami papieru, tworząc monochromatyczny relief o charakterze pajęczyny. Ta specyficzna technologia zwijania papieru stała się istotą jej twórczości. Przeszła fazę od minimalistycznych formatów, przetwarzanych potem w moduły, po budowane z nich wielkoformatowe instalacje. Tradycyjny warsztat rzeźbiarski uwarunkowany jest koniecznością posiadania wydzielonej pracowni, wyposażonej w profesjonalne narzędzia, jak dłuta, piły, szlifierki, młoty, zależne od wykorzystywanego materiału.

Natomiast przestrzeń pracy Katarzyny, choć wydzielona, to jednak jest integralną częścią jej domu, a także częścią jej zajęć domowych, jak kobiece robótki – dzierganie, cięcie, segregowanie, klejenie. Wydaje się, że autobiograficzne odniesienia ma monumentalna instalacja *Pokój*, która jest wnętrzem wyklejonym z papierowych pasków. Jest bowiem

także posiadaczem Paszportu Polityki od roku 2001 oraz wielu innych nagród.

Z założenia kruche i nietrwałe prace z domowej, kameralnej przestrzeni zostają przeniesione do wnętrz muzealnych i galeryjnych oraz stają się częścią prestiżowych kolekcji. W kolekcjach muzealnych zmieniają swój charakter.



Katarzyna Józefowicz „między słowami”, 2018-2019, tekstura | foto K. Józefowicz



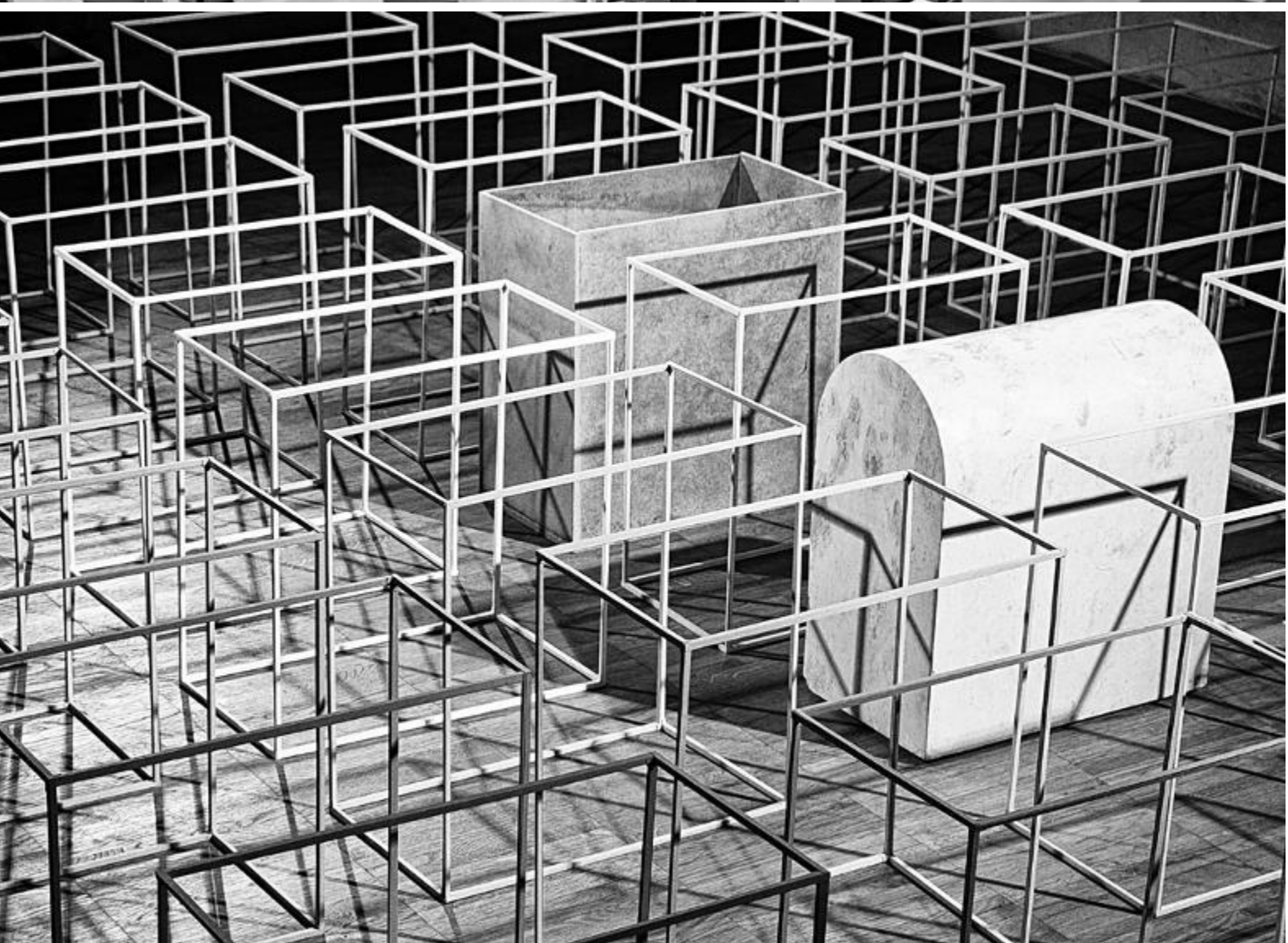
wyobrażeniem jej domowej przestrzeni, która w trakcie żmudnej pracy oplata się niczym pajęczyną- ciętym papierem, by wywieźć z niego, jak z nici Ariadny zamierzony finał pracy. W porównaniu z wcześniejszymi konstrukcjami architektonicznymi, *Pokój* jest próbą budowania i odnalezienia własnego intymnego i bezpiecznego miejsca życia i artystycznej kreacji, co w wypadku Katarzyny ma nierozwalny związek.

Charakter materiału i jego „obróbką” były początkowo na tyle nieoczywiste dla rzeźby, że zacierały się granice gatunkowe. Poszerzone granice definicji tkaniny, obejmujące materie włókniste, a papier do nich należy, powodowały, że prace Katarzyny kwalifikowane były jako sztuka włókna. Z sukcesem brała udział w Międzynarodowym Triennale Tkaniny w Łodzi, w roku 2001 zdobyła Grand Prix. Jest

Z obiektów nietrwałych przeobrażają się w niezniszczalny zbiór, podlegający regułom różnorodnych zabiegów konserwatorskich i obowiązujących zasad przechowywania, mających zagwarantować im trwałość. Sama autorka wypożyczając własne prace na potrzeby indywidualnych wystaw zobowiązana jest do zachowania wobec nich określonych, muzealnych procedur. Doświadcza bezpośrednio mechanizmu przeobrażenia z założenia nietrwałej pracy w obiekt kolekcjonerski, którego wartość podlega uwarunkowaniom promocyjnym, ekspozycyjno-rynkowym.

O jej prace zabiegają renomowane galerie w Polsce, Austrii, Niemiec, Szwajcarii, Izraela, Litwy, Australii, Wielkiej Brytanii, Stanach Zjednoczonych. Stała się jedną z najbardziej popularnych polskich artystek.

Zofia Watrak







Katarzyna Józefowicz „po słowie”, 2008-2010, papier gazetowy | foto.  Józefowicz

s. 22

„habitat”, 1992-1996, papier, tektura | foto. B. Górka/CSW

„teren zabudowany” 2022-2023, kamień, papier | foto. S. Toman

Katarzyna Józefowicz

s. 23

„miasta”, 1989-1992, papier | foto. K. Józefowicz

„dywan czarno-biały”, 1997-2000, papier gazetowy | foto K. Józefowicz

Niejasny błękit

Z Zuzanną Kruczycą rozmawia Wojciech Boros

Jesteś bardzo młodą osobą, która uwielbia możliwości, jakie niesie ze sobą słowo – skąd ta fascynacja, Zuzanno?

Nie pamiętam jak dokładnie się zaczęło, można by to rzucić na czytanie książek od małego, czy poezję śpiewaną w domu, ale z tego by wychodziła jakaś nieświadomość, za co się zabrałam. Natomiast w pewnym momencie całkowicie świadomie przeraziła mnie łatwość wypowiedzi bez zwracania uwagi na potencjalną siłę pojedynczego wyrazu, a co dopiero na ich składową, całe zdanie. Słowa były za ciężkie i bałam się ich przez to, więc spróbowałam do nich podejść w inny sposób, choć wciąż traktowałam je jako rzutnik emocji.

Nie od dziś próbujesz swoich sił na scenie slamowej, bierzesz udział w konkursach jednego wiersza, realizujesz się w projekcie muzycznym, a także czynnie zajmujesz się plastyką – sztuka to droga, którą chcesz podążać?

Na tym etapie prędkiej stanę się co najmniej poprawną artystką, aniżeli nauczę się czegokolwiek innego. Dużo przeciwności zwalczyłam, żeby móc na tę drogę w ogóle trafić, jeszcze więcej gdy zaczęłam na niej stawiać kroki. To już dawno przestał być spacer i chcę to dalej kontynuować.

W wierszach próbujesz – z różnym skutkiem – przemieszczać wrażenia oraz znaczenia, tworzyć niebanalne struktury, czy też opisywać wizje, w których rzeczywiste miesza się z nadrealnym – uważasz, że ten sposób na tekst się sprawdza?

Szczerze mówiąc nie wiem, czy mam już swój sposób na tekst, tzn. sposób, który się sprawdza. Mogę się podpisać pod stwierdzeniem, że próbuję z różnym skutkiem. Wciąż sprawdzam, a nie sprawdziłam. Mam definitywnie problemy z dosłownością, ograniczaniem treści w strachu przed przegadaniem tematu, jakąś uniwersalizacją, wpuszczeniem w kontekst, co skutkuje dla obcych surrealizmem lub efekciarstwem. To wciąż czasem chaotyczny eklektyzm lub wypływanie. Takie młode pisanie pełne mankamentów ale i tak będę je uprawiać, bo przecież inaczej nie dojrzeje.

Co cię zaskakuje w odbiorze twoich tekstów, zarówno tych wykonywanych z Antonim Trzaską w ramach „Wizji Płynnej”, ale przede wszystkim tych, które prezentujesz jako „samotna” poetka np. na konkursach jednego wiersza albo slamach, czy też nic nie jest w stanie tu cię zaskoczyć?

Sposób, w jaki funkcjonuję, to wieczne wystawianie się na reakcje, ocenę i krytykę innych, w pewnym sensie jestem do potencjalnej krytyki przyzwyczajona i staram się nie podchodzić do niej mocno osobiście i emocjonalnie, bardziej rozpatruję to na zasadzie informacji zwrotnej – co mogę zrobić lepiej, nad czym dalej pracować. Poezja performatywna to taka kategoria poezji, w której „ten odbiór” patrzy ci w oczy i decyduje o dalszym występie. To, co zawsze będzie zaskakiwać, to sytuacja, w której „ten odbiór” podchodzi do mnie sam z siebie już gdzieś poza sceną. To, że odbiorca pamięta, co powiedziałam w tym gąszczu tekstów, jest po prostu niesamowite, nieważne czy przywołuje to, by podziękować, spytać o to, czy powiedzieć, że było głupie. Jeśli chodzi o teksty w „Wizji Płynnej” – zaskoczyła mnie po prostu liczba osób, które powiedziały, że od przesłuchania któregoś z utworów zaczęły zwracać uwagę na słowa w muzyce. W pisaniu przecież nie zawsze chodzi o to, żeby skłonić do rozmyślań nad swoim tekstem, ale wzbudzić zainteresowanie też tym, co przekazują inni.

Za pięć lat – książkowy debiut poetycki, uprawa ekologicznych pomidorów, czy też staż w korporacji z widokiem na morze. A może zupełnie inna wyprawa w Nieznane?

Debiut o ekologicznych pomidorach pisany podczas wyprawy morskiej w Nieznane. Wszystko byle nie korpo. A tak już całkowicie poważnie – za pięć lat dalej sztuka, aczkolwiek mam nadzieję, że bardziej jakościowa. Jak dobrze pójdzie, to będę miała za sobą kolejny dyplom – tym razem magisterski, poukładałam chociaż trochę ten swój multimedialny bałagan i zobaczę więcej świata.

Zuzanna Kruczyca

MAŁE KOBIETKI

małe kobiety wstając z łóżka mają jet lag
idą w takt arytmii serca
drżąc z wiatrem
klejąc babim latem stóp

małe kobiety łapią się pod żebrem gdy boli je macica
boją się kopania od środka
a przecież już bije w nie choro serce

małe kobiety chcą bukiety bielicy i wrotyczu
owinięte w jadalny plastik i niejadalny papier farbowany
jak ich włosy

małe kobiety łykają tabletki
nie dorastają do pięt mężczyzn
dorastają do wielkich mężów
nie dorastają do wielkich wierszy
dorastają jak im się należy
małe kobiety nie powinny pić czystej
a dorastają krajem nie wieszczęm

małe kobiety powinny się zmienić

małe kobiety noszą bieliznę jak bliznę po postrzale
odmieniają ją przez przypadki imprez i randek
za to zmieniają tylko na wypadek

małe kobiety leżą w piżamie godzinami przytulając
chłodną ścianę
tylko ona studzi ich temperament
inaczej byłyby zbyt silne

małe kobiety przeraża mała starość
arachnofobia zaczyna się od babiego lata i kończy na
żylakach

małe kobiety marzą o pocałunkach ze słońcem
w trawie bez mrówek
myśląc że wszystko jest możliwe

małe kobiety są inne w swojej małości
ale zawsze żalosne

małe kobiety powinny się zmienić

(gdybym była
mężczyzną
ten wiersz brzmiałby inaczej)



Katarzyna Józefowicz „teren prywatny” (fr.), 2012-2014, papier, foto. B. Żukowski



FIGOWE SYLWETKI DZIEWCZYN

figowe sylwetki dziewczyn
nierówny rząd miękkie zęby
wrastające promienie zaciskają kręgi
zmęczony kręgosłup, pełen skruchy

figowe sylwetki dziewczyn
ziarnina bioder gorycz koronki
odciśniętej grubym drukiem
słońce zwinięte w kłębek

figowe sylwetki dziewczyn
do pociągu za sznurki
dziurawe cienie biegną urwane w przeciągu
zamykanych powiek

figowe sylwetki dziewczyn
odcisk balkonu gryzione palce
podzielonego ciała się nie rozkłada
niewiadoma wartość ułamka dłoni

figowe sylwetki dziewczyn
zapuszczone stopy opuszczone głowy
kolana w twarzy stawy w oczka
uszczuplać, wysuszyć na bruzdy

figowe sylwetki dziewczyn
eksport importu rozkwit ropy
obierać ze skórki plamy miasta
rozgryzać asfalt farbować odrosty

figowe sylwetki dziewczyn
wycięte z plexi leż szablony
lokalny produkt larwy hałasu
kanon rewesu klisza za kliszą

figowe sylwetki dziewczyn
kompoty z suszu pamięć wiosny
owocowe brzemie twoja
wina twoja wina twoja bardzo

MĘŻCZYŹNIE

I

ciało mężczyzny
który spytał czy chcę się kochać
nie wyglądało jak ciało
gotowe na kochanie

oczka puszczane przez rajstopy
przymknięte
zgrabiałymi dłońmi
jak
nieboszcze
dlatego dotykałam
z zamkniętymi oczami

wciąż czułam
chore serce ma swoją fakturę

II

ciało mężczyzny jest szorstkie
przygniata mnie
miętko
jak matka dziecko poduszką
wszystko jest
już dobrze

w szorstkim ciele mężczyzny
uśmiecha się
miętko
chłopiec samotny wśród kości
naprawdę chcesz się kochać?
ze mną?
pyta

modre
mądre
młode
oczy
starzeją się na „tak”

tęczówka za cytat

Supergwiazda z dawnego Szczecina

Piotr Szarota

Szczecin miał szczęście do śpiewających dam, tutejsze szkoły muzyczne ukończyły Violetta Villas, a nieco później polska królowa twista – Helena Majdaniec. Gdy Majdaniec miała już za sobą występy na festiwalach w Sopocie i Opolu, w Szczecinie urodziła się Anna Jurksztowicz, zaś na początku lat 70. Katarzyna Nosowska. Chciałbym jednak sięgnąć w przeszłość dużo bardziej odległą. Może nie do czasów, kiedy w lewym skrzydle zamku szczecińskiego mieszkała późniejsza caryca, Katarzyna Wielka, ale do lat 20. XIX wieku. Wtedy to właśnie na świat przyszła Maria Stegemann, znana później na świecie jako Felicita Vestvali.

Szczecin nazywał się wówczas Stettin i wchodził w skład Królestwa Prus. Gdy Maria Stegemann uczyła się grać na fortepiano, wojny napoleońskie stawały się coraz dalszym wspomnieniem, choć wciąż pamiętano siedmioletni okres (1806-1813), kiedy miasto dostało się pod francuską okupację. Francuzi nie byli tam pierwszymi okupantami, wcześniej miasto okupowali już między innymi Szwedzi i Rosjanie. Wszystkiemu winne jego strategiczne położenie. Sytuacja ta nie sprzyjała oczywiście rozwojowi miasta, które po okresie rozkwitu w XVI wieku stopniowo ubożało i traciło dawną pozycję. Począwszy od lat 20. XIX wieku Stettin zaczął jednak powoli odbudowywać dawną pozycję kulturalnego centrum Pomorza.

Niezwykle ważną rolę „kreatora kultury” odegrał w mieście kompozytor i organista Carl Loewe (1796-1869), którego współcześni nazywali „Schubertem Północy”. Jego dorobek jest faktycznie dość imponujący: oprócz wykonywanych często pieśni i ballad, napisał sześć oper, dwie symfonie i dwa koncerty fortepianowe, nie mówiąc o licznych oratoriach. Do Stettina przeniósł się Loewe w 1820 i miał spędzić tutaj prawie pół wieku. Przyjechał tam niedługo po studiach teologicznych, aby objąć posadę kantora i organisty w kościele św. Jakuba. Dla wielu byłoby to aż nadto, jednak on był niezmordowany. Przez większość swojego długiego życia pełnił funkcję określaną jako Stadtmusikdirektor, decydował więc o kształcie życia muzycznego miasta. Warto dodać, że stanowisko to stworzono specjalnie dla niego. Swą misję Loewe traktował bardzo poważnie. Dużym zainteresowaniem cieszyły się organizowane przez niego abonamentowe koncerty symfoniczne, dzięki którym mieszkańcy nie tylko mogli posłuchać dzieł rzadko dotąd w Stettinie wykonywanych, ale także posłuchać gościnnych występów wybitnych wykonawców. Tak więc na przykład w lutym 1827



Felicita Vestvali ok. 1855 | fot. Mathew Brady Studio, płyta kolodionowa

wystąpił w mieście 18-letni Felix Mendelssohn-Bartholdy, a Loewe dyrygował prawykonaniem jego uwertury do *Snu nocy letniej*. Jako dyrektor muzyczny miasta, a przy okazji muzykujący chętnie pianista i śpiewak, zapraszany był przez miejscową elitę prowadzącą artystyczne salony. Jest prawdopodobne, że utrzymywał również stosunki towarzyskie z rodziną porucznika Stegemanna. Nie bez znaczenia mogły mieć zarówno szlachecki tytuł matki Vestvali, Charlotte von Hünefeld, jak i polskie związki Stegemannów. Podobnie jak wielu Niemców Loewe bardzo przeżył pacyfikację powstania listopadowego i gorąco sympatyzował z Polakami. Dowodem może być jego cykl *Die Polnische Balladen*, w któ-

rym znaleźć można utwory skomponowane do tekstów Mickiewicza, oczywiście w niemieckim przekładzie.

Czy Stegemannowie byli jednak Polakami? Trudno jednoznacznie odpowiedzieć na to pytanie. Jak wiele innych rodzin zamieszkujących Pomorze i Śląsk rodzina porucznika Stegemanna była co najmniej dwukulturowa. On sam urodził się w wielokulturowym Glogau (dzisiejszym Głogowie), gdzie wyraźne były dodatkowo wpływy czeskie i austriackie. Stamtąd dopiero wyjechał do Stettina, zapewne skuszony atrakcyjną ofertą pracy. Jeśli chodzi o matkę przyszłej primadonny, sprawa jest nie mniej skomplikowana. Wprawdzie nazwisko Hünefeld nie brzmi zbyt polsko, jednak matka Charlotte była z domu Kazimierska. Co ciekawe, sama Vestvali długo identyfikowała się z polskością, a przez pewien czas występowała nawet pod pseudonimem Felicita Westwalewicz. Później, jak znakomita większość ówczesnych śpiewaczek ze środkowej Europy, wybrała sobie pseudonim brzmiący „bardziej z włoska”, jednak podczas swoich europejskich i amerykańskich podróży przedstawiała się zawsze jako polska śpiewaczka. Trzeba jednak dodać, że odkąd w 1868 roku zaczęła robić karierę w Niemczech o swojej polskości wspominała dużo rzadziej. Z książki adresowej miasta Stettin wydanej w 1833 roku wynika, że porucznik Stegemann wraz z rodziną mieszkał niedaleko centrum przy ulicy Rödenberg 249. Ulica ta była stosunkowo stroma i kończyła się na wzgórzu zwanym Psią Górą, stąd miała pochodzić pierwotnie jej nazwa: „Roddenberge”. W 1856 roku nazwę ulicy zmieniono na przyjemniejszą dla ucha: Rosengarten, zaś od 1945 nosi ona nazwę ulicy Podgórznej. Z książki adresowej wynika ponadto, że Stegemann był inspektorem administracyjnym szczecińskiego garnizonu, a więc bardziej urzędnikiem niż czynnym wojskowym. Zarówno budynek, w którym mieszkali Stegemannowie, jak i kilka sąsiadujących z nim kamienic, był własnością garnizonu. Miejskie koszary znajdowały się kilkaset metrów dalej.

Gdy Stegemannowie przyjechali do Stettina mieli trójkę dzieci: Henryka, czyli dziecko z pierwszego małżeństwa Georga i Ernsta – syna Charlotte z jej pierwszego związku. Najmłodsza była Emma. Ta patchworkowa rodzina zaczęła się stopniowo powiększać. W lutym 1828 r. na świat przyszła Maria, bohaterka tego artykułu, a w kolejnych latach jej dwaj młodszy bracia. Choć nie znamy dokładnej daty śmierci porucznika Stegemanna wiadomo, że w roku 1843 Charlotte na pewno była już wdową. Gdy próbowałem zrekonstruować szczecińskie dzieje rodziny Stegemannów najbardziej brakowało mi ich wizerunków. Oczywiście na fotografie było wtedy za wcześnie. W mieście tak odległym od głównych ośrodków europejskiego życia jak Stettin, nawet pod koniec lat 40. XIX wieku dagerotypy były nowinką i luksusem dostępnym tylko dla najzamożniejszych. Choć dziś trudno to sobie wyobrazić, mniejszym wydatkiem było w tamtych czasach zamówienie portretu olejnego. Najbardziej popularnym portrecistą w mieście był w tamtym

czasie August Ludwig Most (1807-1883), niezwykle zdolny syn miejscowego ślusarza. Portretował głównie mieszczan, choć czasem także miejscowych arystokratów, na przykład księżną Elżbietę Brunszwicką. Wiszący obecnie w Muzeum Narodowym w Szczecinie portret Auguste Schiffman z 1835 roku pokazuje, że potrafił tworzyć również pełne psychologicznej prawdy portrety dziecięce. Niewykluczone, że pozowała mu także Maria Stegemannówna. Płótno mogło nawet przetrwać do naszych czasów, tyle, że nikt już nie wie kogo przedstawia.

Wokół dzieciństwa artystki narosły z czasem legendy, które zresztą sama współtworzyła. Taki opis przedstawiła w swoim wspomnieniu aktorka, Rosa von Braunschweig, która przyjaźniła się z Vestvali w ostatnim okresie jej życia:

Jej niezwykle charakter objawił się bardzo wcześnie. W dzieciństwie chciała zostać misjonarką. Gdy nikogo nie było w pokoju wchodziła na podwyższenie i wygłaszała kazania [...] Kiedy indziej, gdy dokazywała ze swoimi braćmi zachowała się jak najgorszy urwis [...] Gdy odkryła dla siebie teatr, zapłonęła niepowstrzymanym pragnieniem, aby zostać aktorką. Rodzice nie chcieli o tym nawet słyszeć, uciekła więc z domu przebrana za chłopca.

Trudno powiedzieć ile w tym prawdy, wątek ucieczki z domu w przebraniu wydaje się wyjęty wprost z romantycznej powieści. Wydaje się jednak wysoce prawdopodobne, że już we wcześniej młodości Maria była osobą niezwykle ambitną i gotową poświęcić prawie wszystko osiągnięciu artystycznego sukcesu.

Kiedy rozważała stojące przed nią możliwości kariery, musiała zdawać sobie sprawę, że w pierwszej kolejności powinna jak najszybciej opuścić rodzinny Stettin, który w tamtym czasie nie mógł się nawet pochwalić teatrem z prawdziwego zdarzenia. Wyjechała, gdy skończyła 18 lat, a w 1846 roku jej nazwisko po raz pierwszy pojawiło się na liście aktorów objazdowej trupy teatralnej Wilhelma Bröckelmanna. Wygląda na to, że jako aktorka zadebiutowała w nadmorskiej miejscowości Köslin, a więc w dzisiejszym Koszalinie. Przyjmuje się zwykle, że mentorką artystki we wczesnym etapie kariery była słynna niemiecka śpiewaczka operowa Wilhelmine Schröder-Devrient (1804-1860). Wilhelmine, która pochwalić się mogła przyjaźnią kompozytorów tej rangi, co Carl Maria von Weber i Richard Wagner, największe tryumfy odnosiła w latach 20. i 30. XIX wieku. Kompensując niedoskonałości swojego głosu wykorzystywała mimikę, gest, ruch sceniczny, a zamiast śpiewać posługiwała się niekiedy melodeklamacją. Wszystkie te elementy współtworzyły postać, w którą się wcielała. Żadna inna śpiewaczka nie potrafiła wtedy dostarczyć niemieckim widzom tylu wzruszeń, stąd przydomek „królowa łez” (Thränenkönigin). Później sława Schröder-Devrient nieco przygasała, w latach 40. XIX wieku coraz częściej występowała na prowincji, kilka razy odwiedziła też Stettin. Jak łatwo się domyślić była



Portret Felicity Vestvali w roli Romea w Operze Paryskiej

to zastęga Carla Loewego. Możliwe, że po jednym z tych występów Loewe przedstawił operowej gwiazdzie pannę Stegemann. Niewykluczone jednak, że kontakt z wielką śpiewaczką umożliwił Marii dopiero wspomniany wcześniej Bröckelmann. Sam był w młodości śpiewakiem operowym i miał zapewne ciągle kontakty z muzycznym środowiskiem, nie tylko Pomorza, ale i Saksonii.

Nauka śpiewu u Wilhelminy nie trwała zapewne więcej niż pół roku. Doświadczona śpiewaczka musiała zdawać sobie sprawę, że jej podopieczna potrzebuje jeszcze kilku lat nauki, żeby mieć szansę na operową karierę o jakiej marzyła, chciała jednak się przekonać, czy ma ku temu odpowiednie predyspozycje psychiczne. Dość niespodziewanie nadarzyła się ku temu odpowiednia okazja. 8 czerwca 1847 dziennik „Leipziger Zeitung” poinformował czytelników, że w Theater der Stadt Leipzig będzie można zobaczyć wieczorem wystawienie opery Belliniego *I Capuleti e i Montecchi*, w którym, jako Romeo, wystąpi gościnnie „panna Stegemann ze Stadt Theater w Stettinie”. Wprawdzie szczeciński Stadt Theater miał zostać ukończony dopiero dwa lata później, ale niewątpliwie chodzi o naszą pannę Stegemann.

Nie udało mi się odnaleźć żadnej recenzji, ale ten występ nie mógł być wielkim sukcesem. Nie jest wykluczone, że panna Stegemann poradziła sobie w miarę dobrze jako aktorka, a jej młodzieńczy entuzjazm, żywiołowość i uroda mogły zapewnić jej przychylność części widowni. Zwłaszcza, że rolę Romea, napisaną przez Belliniego jako tak zwana partia *en travesti* – dla kobiety przebranej za mężczyznę – wykonywały wtedy nieraz śpiewaczki starsze od niej o ćwierć wieku. Byłoby jednak prawdziwym cudem, żeby

niemal z dnia na dzień, nikomu nieznana debiutantka stała się śpiewaczką, która potrafi bezbłędnie operować głosem i rzucić widownię na kolana. Z pewnością brakowało jej nie tylko obycia ze sceną, ale przede wszystkim techniki wokalne. Kiedy kurtyna wreszcie opadła, mogła być jednak z siebie zadowolona. Stała przed ogromną publicznością, pokonała tremę i zaśpiewała tak, jak potrafiła najlepiej. O tamtym debiucie w Lipsku śpiewaczka nie napisała nawet we wspomnieniach. Ten „prawdziwy” miał mieć miejsce dopiero sześć lat później, kiedy Vestvali miała już za sobą studia muzyczne w Paryżu, Neapolu i we Florencji. Tym razem występ odbył się we wrześniu 1853 roku w mediolańskiej La Scali, gdzie zaprezentowano zupełnie nową operę Verdiego – *Trubadur*, która niespecjalnie się wtedy podobala, za to recenzentom przypadła do gustu debiutantka śpiewająca partię Azuceny. Na przykład „Gazzetta Musicale di Milano” oceniła, że signora Vestvali świetnie prezentuje się na scenie i ma „piękny głos”. Niestety o występie nie napisały żadne polskie gazety, pochlebna notka ukazała się za to w „Berliner Musikzeitung”, gdzie można było przeczytać, że debiutująca w Mediolanie artystka to „młoda Polka dysponująca znakomitą głosem”.

Występy w La Scali okazały się przepustką do światowej kariery. Pół roku później Vestvali śpiewała w Londynie, a w 1855 trafiła do Nowego Jorku. Śpiewała głównie role *en travesti*, była dowódcą armii babilońskiej Arsacesem w *Semiramidzie* Rossiniego, mistrzem szabli Armando Gondim w *Marii di Rohan* Donizettiego, i weneckim szlachcicem Maffio Orsinim w *Lucrezii Borgii* tego samego kompozytora. Pojawiała się także regularnie w rolach Romea i Azuceny. W przeciągu dwóch lat stała się w Ameryce gwiazdą, a dziennikarze obdarzyli ją stosownym tytułem „Vestvali the Magnificent”, zachwycając się jej głębokim kontraltom, znakomitą aktorstwem i zgrabnymi nogami. Role *en travesti* dawały bowiem jedyną szansę zobaczenia kobiecych nóg na scenie cieszącego się dobrą sławą teatru, w tradycyjnych rolach kobiety nosiły suknie do samej ziemi. Na jesieni 1863 roku Vestvali zadebiutowała w Nowym Jorku jako aktorka rozpoczynając nowy rozdział w swojej karierze scenicznej. Można się domyślać, że wynikało to z faktu, że w operze nastąpił zmierzch popularności zarówno ról *en travesti*, jak i kontraltu. Nastąpiła epoka sopranów, w której śpiewaczki w rodzaju Vestvali nie miały już wiele do powiedzenia, czy raczej do zaśpiewania. Początkowo występowała w dramatach muzycznych, w których zagwarantowane miała nie tylko główne role, ale także możliwość wykonania kilku powiązanych ze sztuką pieśni. Popularność, jaką w przeciągu kilku lat zdobyła w Stanach Zjednoczonych, była oszałamiająca i Vestvali stała się jedną z pierwszych amerykańskich celebrytek. Gdy w styczniu 1864 roku przyjechała z występami do Waszyngtonu oglądał ją prezydent Lincoln. Chyba zrobiła na nim wrażenie, bo obecny był na czterech z pięciu spektakli, które wówczas dała. W Ameryce za najstojniejszy uznano występ Vestvali



Felicitas Vestvali jako Hamlet

w dramacie *Gamea*, będącym przeróbką francuskiej sztuki *La Tireuse des cartes* Victora Séjoura. Kreaowała tam tytułową rolę żydowskiej matki, próbującej odzyskać odebrane jej dziecko. Dramat oparty został na prawdziwej historii uprowadzenia Edgarda Mortary, chłopca z zamieszkałej w Bolonii żydowskiej rodziny, którego odebrano rodzicom, ponieważ został rzekomo ochrzczony przez swoją nianię. Zgodnie z obowiązującym wtedy prawem katolik nie mógł być wychowywany w żydowskim domu i mimo fali protestów, która przetoczyła się pod koniec lat 50. XIX wieku przez Europę i Stany Zjednoczone, chłopca nigdy już rodzinie nie zwrócono.

Do Europy Vestvali wróciła w 1867 roku. Pierwszym marzeniem, z którego spełnieniem postanowiła długo nie czekać, było wystąpienie przed angielską publicznością w roli Romea, tyle, że tym razem nie w wersji operowej, lecz dramatycznej. Nie była pierwszą kobietą, która zdecydowała się na ten odważny eksperyment, ubiegła ją bowiem znakomita amerykańska aktorka Charlotte Cushman, ale – w przeciwieństwie do Amerykanki – Vestvali mówiła po angielsku z wyraźnym akcentem, w dodatku dobiegała już czterdziestki. Wyglądało na to, że stoi na straconej pozycji, ale chyba na przekór wszystkim udało jej się odnieść sukces. W dodatku wystąpiła w jednym z bardziej prestiżowych londyńskich teatrów: Royal Lyceum. Recenzenci prześcigali się w pochwałach:

[...] przyjechać do Londynu bez zapowiedzi i zagrać rolę tak trudną wymagało nie lada śmiałości, a jednak skończyło się to wielkim sukcesem. Vestvali wspięła się na najwyższy piedestał zarezerwowany dla najwybitniejszych aktorów szekspirowskich.

Po półrocznym pobycie w Anglii przyjechała do Hamburga, który stanie się jej nowym domem. W Niemczech nie miała problemu z językiem, za to publiczność okazała się dużo

bardziej konserwatywna, niż w Stanach, czy w Anglii. Jej męskie role szekspirowskie: Romeo, Hamlet i Petruchio budziły sprzeciw stróżów moralności, z drugiej strony kontrowersje stały się znakomitą reklamą – każdy chciał zobaczyć Vestvali na scenie. Najbardziej szokowała jako Romeo, zwłaszcza, że jako Julia występowała z nią na scenie wieloletnia partnerka życiowa Elise Lund. Nie wszyscy wprawdzie wiedzieli, że łączy je coś więcej niż relacje zawodowe, ale w niemieckim świecie artystycznym było tajemnicą poliszynela.

Rodzinny Stettin Vestvali odwiedziła po raz ostatni na początku 1869 roku, w ramach wielkiego, trwającego prawie trzy lata europejskiego tournée, podczas którego oklaskiwano ją także w Berlinie, w Breslau (dzisiejszym Wrocławiu), w Poznaniu, Rydze, Tallinie, Petersburgu, Wiedniu i Budapeszcie, Zurichu i Amsterdamie. Na jej występach w Lipsku obecny był najprawdopodobniej 25-letni Fryderyk Nietzsche, który w tym czasie przyjaźnił się z Wagnerem i był wielkim miłośnikiem opery i teatru. Sądząc po liście, jaki napisał wtedy do matki i siostry, był Felicitą zafascynowany:

[...] kobieta z potężnym silnym kontraltem i wielce utalentowana. Mówi role w trzech językach, ma w Ameryce teatr, dyktuje mu, a pochodzi z hrabiowskiej rodziny. Przy tym znakomicie się pojedykuje; stary sługa teatralny, który widział ją w domu w szlafroku, przysięgał, że to mężczyzna.¹

Po raz ostatni Vestvali wystąpiła na scenie w marcu 1877 roku. W tym czasie jej występy nie cieszyły się już tak dużą popularnością, a ona sama zbliżała się do pięćdziesiątki. Był to wiek, który wtedy uznawano za podeszły, a artystka Vestvali była już zmęczona trasami i schorowana. Większość czasu spędzała teraz w willi, którą wybudowała niedaleko kurortu Bad Warmbrunn (dzisiejszych Cieplic). Odwiedzała też regularnie swoją – mieszkającą w Warszawie siostrę – Emmę. Właśnie podczas takich odwiedzin jej stan zdrowia gwałtownie się pogorszył. Umarła w Warszawie 3 kwietnia 1880 roku, ale, zgodnie ze swoją ostatnią wolą, pochowana została w Warmbrunn.

Niestety cmentarz ewangelicki, na którym znajdował się grób artystki został zrównany z ziemią w latach 70. ubiegłego wieku, szczęśliwie ocalała jej willa. W Cieplicach, podobnie jak w Szczecinie, nikt jednak nie słyszał o Vestvali. Może nadszedł czas, żeby jakoś upamiętnić tam tę niezwykłą kobietę?

Piotr Szarota

Biografia Felicity Vestvali pióra Piotra Szaroty ukaże się w 2024 roku

¹ Tłum. Bogdan Baran

Hotel cudowny jak sama Brigitte Bardot

Grzegorz Walczak

O nowym filmie Lecha Majewskiego na motywach jego powieści
Pielgrzymka do grobu Brigitte Bardot cudownej



Brigitte Bardot cudowna reż. Lech Majewski; na zdjęciu Kacper Olszewski | materiały promocyjne filmu

Jest to film na wskroś artystyczny, w konwencji onirycznej fantasmagorii, wyrosłej z realnej podstawy, a jest nią pamięć o własnym dzieciństwie i młodości, przeżytych w epoce wczesnego PRL-u. Ten autorski film – nawet z własną muzyką reżysera – wyraźnie osobisty – wnosi do naszej kinematografii nie tylko całkowitą odrębność oryginalnej malarskiej estetyki Lecha Majewskiego, z czego reżyser jest od dawna znany – porównaj *Pokój saren* (1996), operę z muzyką Józefa Skrzeka i filmy Majewskiego *Angelus* (2000),

Ogród rozkoszy ziemskich (2004), *Młyn i krzyż* (2011), *Dolina Bogów* (2019) – ale prezentuje też opowieść tyleż indywidualną, co i uniwersalną, w której realny, choć artystycznie przetworzony konkret przeplata się z wizyjnym obrazem o cechach symbolu. Ta intymna peregrynacja artysty przez swoją wczesną młodość wśród znaków-obrazów i akcesoriów, jakie sobie w swej retrospekcji porozstawiał na drodze, to twórcza gra z samym sobą i widzem. W swej warstwie uniwersalnej – ideowej i filozoficznej – dobrze ona współgra

z groteskową metodą kreowania świata przedstawionego. Z satyryczną kąśliwością na motywach własnej powieści reżyser modeluje w sposób symbolicznie nadrealny, a jednocześnie nieco sentymentalny pokręconą przeszłość zdegradowanej pod ostatnim zaborem ojczyzny po II wojnie światowej.

Jest to film i n n y, o s o b n y, wyodrębniający się z masy filmów niby przeróżnych, a w istocie takich samych, bez względu na ich techniczną doskonałość, sprawność pościgów, sprawność łamania kręgosłupów, na mnogość wyczynów kaskaderskich i wielkiej pirotechniki, umiejętność

wylądować przepysznym Spitfirem, tymczasem coraz bardziej zderza się z samym sobą, z pytaniami o świat, o to kim jest i jaki ma być, gdzie i jak się poruszać. Jest zagubiony.

Poszukiwanie siebie samego, jak i rozmowa ze sobą samym, to motyw znany z literatury, choćby polskiej. Odnajdujemy go na przykład w *Traktacie o łuskaniu fasoli* Wiesława Myślińskiego, powieści, której akcja również rozgrywa się we wczesnym PRL-u. Dość głęboko wryłem się w tę powieść, sekundując na scenie znakomitemu Mariuszowi Bonaszewskiemu jako *Głos pamięci* w mojej adaptacji scenicznej tego utworu. Sekwencja szkolna



Brigitte Bardot cudowna reż. Lech Majewski; na zdjęciu, przodem, Andrzej Grabowski | materiały promocyjne filmu

budowania napięć, wyciskania łez. Ten różni się podejściem do materii filmowej, do czasu fabularnego, nie zawsze zgodnego ze wskazówkami zegara ani też z przyzwyczajeniami widza. Dzieciństwo, nieco przewlekłe, ulega przyspieszeniu w okresie doznań świadomych, kiedy już Matka przestaje być jedyną instancją odwoławczą i ratunkową, a nieistnienie ojca nabiera jeszcze większego znaczenia i zaczyna wyrażać nie doskwierać. Młody człowiek coraz intensywniej marzy o ojcu, który w sławie i chwale nieoczekiwanie na podwórku

w *Brigitte Bardot*... i humorystyczna postać Wirskiego – potworowatego Nauczyciela ze smyczkiem od skrzypiec w ręku, wykonującego nim gest podcinania gardła, nie mogła mi się nie skojarzyć z bardziej serio obrzydliwym dyrektorem szkoły muzycznej w *Traktacie*... Myślińskiego, co nie znaczy, że z epizodem tym lub całą powieścią zetknął się kiedykolwiek Lech Majewski. To samo pytanie, tak zresztą typowe dla szkolnego życia: „Kto się tego dopuścił? Który to zrobił?” – pojawia się w obu dziełach i nie

ma tu żadnego zapożyczenia. Tłumaczy się ono w sposób naturalny podobnym w takich sytuacjach zachowaniem się ciała pedagogicznego, tak rutynowo a natarczywie operującego w przygnębiających instytucjach, jakimi są szkoły w systemach reżimowych.

Oto Dyrektor szkoły (z powieści Myśliwskiego):

Który, który śmiał coś takiego?! Niech natychmiast wstanie! Niech ma odwagę! Czekam! No?!...Dziesięć sekund mu daję. Jeśli nie wstanie...! I wstaliśmy wszyscy, cała świetlica jak jeden. Czekaliśmy, licząc na najgorsze.

Analogiczny motyw w obu dziełach nie świadczy o żadnym powinowactwie twórczym, tym bardziej, że stylistyczne, artystyczne podejście w obrazowaniu słuszenie minionego czasu przez obu twórców dość istotnie się różni. Jeśli miałbym pod tym względem doszukiwać się duchowych protoplastów Lecha Majewskiego w polskiej literaturze, to nie wskazywałbym na Wiestawa Myśliwskiego – wiernego epickiemu realizmowi – lecz raczej na Witolda Gombrowicza z jego *Ferdydurke*, zwłaszcza w szkolnej sekwencji, z profesorem Pimko na czele, jego upupiającym młodzieź „pomniejszaniem” i z całym przepysznym groteskowym anturazem ciała pedagogicznego, na które się autor mógł doskonale wypinać.

Stylowy, obciążony wieloma znaczeniami obraz wnętrza, tak całości budowli, jak i poszczególnych fragmentów owego specyficznego labiryntu, jakim jest Hotel w filmie Lecha Majewskiego, mógłbym też zasadnie zestawić z *Sanatorium pod klepsydrą* Bruno Schulza z 1937 roku, a także z filmem Wojciecha J. Hasa z 1973 roku według prozy Schulza pod tymże tytułem. Samo *Sanatorium* lub fantastyczna willa ze znieruchomiałymi replikami postaci cesarza Franciszka Józefa i jego brata Maksymiliana, wskazują na pewne gatunkowe pokrewieństwo i bliskość stosowanych chwytów artystycznych. Odnaleźć je można również w istotnych motywach fabularnych porównywanych dzieł przy całkowicie oczywistej ich odrębności i niezależności, wynikającej i z czasu opisywanego, i specyficzności środowiska żydowskiego w dziele Bruno Schulza, co się też odbija na odmiennym ideowym przesłaniu przytaczanych utworów prozatorskich i filmów obu tych malowniczych twórców. Józef w *Sanatorium pod klepsydrą*, podobnie jak chciałby Adam w *BB cudownej*, podąża za śladami ojca. I on chciałby go odnaleźć, lecz ojciec Józefa jest dość enigmatyczny, bardziej nierealny niż realny. Odnajduje go na tożu śmierci, która w nieco innym wymiarze niż u Majewskiego jest także wątpliwa, może nawet zmitologizowana: „Śmierć ojca jeszcze nie doszła do skutku, ta śmierć, która go w pańskiej ojczyźnie dosięgła”. W dalszych obrazach widzi on ojca całkiem żywego, zajętego handlem we własnym sklepie w żydowskim miasteczku. Udało się tam dotrzeć Józefowi z krainy wyobrazonego dzieciństwa, gdy odnalazł pod łóżkiem przejście do miasteczka, istniejącego już tylko

w jego pamięci. Widać, że światy, w których poruszają się obydwaj główni bohaterowie są zupełnie odmienne, dotyczą innych czasów i innego środowiska, ale mechanizmy tego poruszania się i klucze poetyckie, otwierające drzwi do tych światów pamięci, są nieco podobne. Pewne analogie w konstruowaniu scen i ich niedostawne, metaforyczne rozumienie, uniwersalna groteskowo poetycka nadrealność, wskazują tylko na zakorzenienie się Lecha Majewskiego w naszej najlepszej tradycji literackiej, tej z najwyższej półki. Deformacyjnie modelowa wizja świata, jego literackie lub malarskie odrealnienie, charakterystyczne są dla elity twórców niewątpliwie oryginalnych, mistrzów artystycznej kreacji. Są przy tym wyraźne różnice stopnia tego odrealnienia, odmiennego skrótu metaforycznego, stylistycznie odmiennego podejścia do groteski, jakże na przykład innej od wczesnego Sławomira Mrożka. Lech Majewski, pomimo swej niby rozpasej wyobraźni, trzyma się w sposób dość zdyscyplinowany realnej podstawy swych „odjazdowych” konstruktów, znacznie bardziej niż Schulz. Obydwaj są wizjonerami w literaturze, tak jak Majewski i Has w twórczości filmowej. Do tego gatunkowo literacko zbliżonego kręgu polskich twórców operujących kreacją ponadrealistyczną, najczęściej groteskową, należą też oczywiście Gombrowicz i Witkacy.

Sądzę, że Lech Majewski – niezależny, twórczy kontynuator omawianego tu nurtu w literaturze – nigdy by się od niego nie odżegnywał, tak jak i w swej twórczości filmowej od swego chyba najbardziej interesującego poprzednika Wojciecha Hasa, twórcy nie tylko *Sanatorium pod klepsydrą*, ale i powstałego już w 1964 *Rękopisu znalezionego w Saragossie*, jak pisano – „najbardziej europejskiego z polskich filmów”. Tropy polskie oczywiście nie wyczerpują źródeł kulturowych, którymi mógł karmić się Lech Majewski, nim rozpoczął filmową odyseję swoich lat młodzieńczych. Byli mu przecież przewodnikami Alberto Moravia, autor powieści *Pogarda* i Jean-Luc Godard, który ją sfilmował w roku 1963. Stąd już w sposób oczywisty wywodzą się motywy homeryckie – Odyseusz, jego syn Telemach, żona Penelopa, i Afrodyta – immanentnie sprzężone z fabułą *Pogardy*. Brigitte sam Majewski określił w swoim wywiadzie dla Filmweb jako „Afrodytę kultury masowej” i jako „obiekt miłości” tłumów, który czasem też „staje się Kirke zamieniającą mężczyzn w świnie”. Indagowany przez dziennikarza wyznał, że nawiedzają go czasem różne „fetysze jego życia, które same domagają się istnienia”, oczywiście w jego wyobraźni. Wypełniają też jego filmowe wizje jako „hipnotyczne i transowe” pobudzenia. Nie odżegnywał się też nasz twórca od wpływów niezwykle bliskiej mu tradycji Felliniego. *Osiem i pół* (podobnie jak dla mnie) jest filmem ulubionym, można by zaryzykować, że numer jeden. To samo daje się powiedzieć o prozie iberoamerykańskiej, którą byliśmy rozkosznie nasyceni, a w której też Lech Majewski z lubością się zanurzał.

Jego najnowszy film, zaprezentowany na 37. WFF, opowiada nam niecodziennym sposobem opowieść własną, bo też



Brigitte Bardot cudowna reż. Lech Majewski; scena zbiorowa | materiały promocyjne filmu

podobne mamy sny o dzieciństwie i dojrzewaniu. Wielu z nas, tak jak bohater Majewskiego, ma wpisaną w swój życiorys nieodwołaną konieczność, choćby daremnego poszukiwania ojca. I nie zwiędzie widza, że da się to zbagatelizować lub nonszalancko, a może bohatersko, wyznać, jak to w jakimś momencie uczynił Adam, że właściwie to ma ojców wielu, którzy go uczą świata, jego rozumienia. Bardziej mi to wygląda na samoobronny gest, na który już go stać, odkąd przytapał Matkę na przygotowywaniu, z podrobionym podpisem, kolejnej pocztówki do niego, niby to od ojca, pilota batalionu 302. Do końca zresztą nie wiemy, czy ojciec zginął nad Anglią w czasie wojny z Niemcami, czy się jeszcze musi ukrywać, a może się gdzieś w świecie zawieruszył na syberyjskiej zsyłce lub w jakimś wybranym przez SB-cję miejscu. Postać ojca, walczącego o wolność ojczyzny, którego się nigdy nie widziało, urasta w oczach dorastającego syna do symbolicznego wymiaru. Wiem coś o tym, sam byłem w podobnej sytuacji.

Podróż do źródeł czasu zarannego ma niezwykle znaczenie, ale dojrzały twórca nie daje się złapać na pensjonarską nutę sentymentu. Sam więc tworzy riposty, oślania się kontekstem, przekracza możliwości percepcji młodzieńca, jakim jest jego filmowy bohater. Autor filmu przemawia wtedy głosem innych postaci, które się jawią chłopakowi w tajemniczym Hotelu różnych możliwości i wchodzą z nim

w dyskurs. Tagore dopytuje się, co mu dziś daje odnalezienie ojca, czemu się przy tym upiera. Widząc, że stało się to dla Adama ideą fixe, ostrzega go, że "Dążenie do celu może być źródłem niewygasającego cierpienia". I to jest mi bardzo bliskie. Przed laty w swoim poetyckim słuchowisku *Kraina Suszu* (Teatr PR. 1989) napisałem, że szczęściem jest dążenie do celu, a zrealizowanie tego celu jest jego śmiercią. Coś bardzo podobnego wypowiada postać z filmu Lecha Majewskiego.

Świat młodości jest zawsze dla poszczególnych osobników odmienny i wyjątkowy, choć wyjęty z tej samej, wspólnej dla pokolenia jedności przeżywanego czasu. To jest, jak z tytułową Brigitte Bardot, która była naszą wyśnioną, wspólną BB. „Mieliśmy” ją wszyscy. Była ikoną seksu naszej wspólnoty pragnień, naszą ideą nieskrępowanej, wolnej, kobiecej doskonałości, wyciągającej do nas rękę z ekranu, ale też dostępnej tylko na ekranie. I choć była „wspólna”, była wyjątkowa. Nic więc dziwnego, że pojawiła się niegdyś w powieści Lecha Majewskiego *Pielgrzymka do grobu Brigitte Bardot cudownej*, a teraz znów w jego najnowszym filmie *Brigitte Bardot cudowna*, filmie na tej powieści osnutym. Dyskretnie wystylizowana na oryginał, znakomicie dobrana i „przetworzona” w Brigitkę Joanna Opozda, w której przez „młodzieńcze” okulary i ja dostrzegłem prawdziwą Brigitte, dobrze sprawdziła się na ekranie. Nie było to proste, wszak

BB to prawdziwa ikona kulturowa zachodniego wolnego świata, zarazem znak młodości mojego pokolenia. Dla twórcy filmu Bardot była też czymś więcej – Afrodytą, boginią miłości, piękna i pożądania, ale też i Kirke – wszak to symboliczna podróż przez życie, przez młodość, to obsesyjna Odyseja wielogatunkowego artysty – Lecha Majewskiego. Jeśli się tego nie zrozumie i nie przełoży kulturowych znaków na intensywność przeżywania powrotu do czasu minionego, wypisuje się uproszczone schematyczne formułki o filmie, jak to robi w Onecie Marcin Radomski: Trzeba jednak przyznać, że to najbardziej linearny fabularnie film Majewskiego, przeprowadzający widza przez siermiężne lata PRL-u. Najgorsze jednak, że nie widać w tym żadnego celu, brakuje też głębszej refleksji nad ekranowymi wydarzeniami.

Refleksję trzeba w sobie wzbudzić. Jeżeli się komuś to nie udaje, nie znaczy to jeszcze, że brak ich w filmie. W każdym razie sama ta cudownie fatalna Brigitte porusza w nas dawno utajone żywioły, budzi wspomnienia czasu naszych „męskich przewag”. Mógłbym ten stan porównać do odczuwania dawno uciętej nogi, która wciąż jeszcze nas swędzi.

Poruszamy się tu oczywiście wśród znaków, symboli, takich jak zagadkowy Hotel w filmie Lecha Majewskiego – prawdziwy labirynt kultury – malarski, architektoniczny, gdzie poszczególne wnętrza to odrębne dzieła sztuki. Hotel kryje w sobie różne tajemnice. Ma tu swoje garderoby BB – królowa ekranu, która jak za dotknięciem czarodziejskiej różdżki przeniknęła wraz z młodocianym bohaterem wprost z filmu *Pogarda* do tego hotelowego pałacu. Można tu znaleźć nieoczekiwane drzwi do Syberii, która też jest przecież wymownym dla Polaków znakiem, symbolem zimowej, niekończącej się wichury, ale i ponurej przeszłości zesańców. Są tu rozliczne korytarze i drzwi do niespodzianek. Może w tych drzwiach nieoczekiwanie stanąć piękna dziewczyna, która do tej pory robiła uniki (Teresa, w wyrazistej kreacji Gabrieli Chojeckiej), i wciągnąć cię, drogi Widzu, tak jak Adama, w pierwszą miłość, wspólny los, w ucieczkę, na którą nie jesteś gotowy. Możliwości tu wiele. Może nawet Ojciec przyleci samolotem bojowym. Bylebyśmy tylko potrafili dobrze wybrać, dobrze i na czas, by znów nie zatrasnęły się nam przed nosem jakieś drzwi – jak to już w historii by-

wało – byśmy mogli zabezpieczyć sobie tyły i nie obudzili się z ręką w nocniku. Polacy lubią igrać z losem, nie boją się awantury, choćby na europejskim stadionie. Ale to już raczej moja swobodna dywagacja.

Powiedziałbym – to film inny od większości powielanych klisz obrazu kinowego, film oryginalny, w sensie: nietuzinkowy, niespotykany. Myślę, że warto jest czasem odebrać się nie tylko od rutyny dnia, ale i od rutyny sztuki masowej, przyswajanej wciąż przez nasze społeczeństwo w nadmiarze. Film – malarska poezja ekranu, jak ten z „Charonową” łodzią odpływającą ze zwłokami Żoakima (Stanisław Brudny) – recepcjonisty hotelowego – niby na falach Styksu gdzieś w ostateczną ciemność, przez którą przebijają jednak jakaś nikła światłość. Zapewne to obraz głównie dla smakoszy, totalnie autorski, ale z jakże dobrze dobraną obsadą. Niełatwe zadanie mieli młodziutcy aktorzy, zwłaszcza Kacper Olszewski w roli Adama. Musiał sprostać nie tylko wymaganiom głównej wielkiej roli, ale musiał się też skutecznie zakotwiczyć w subiektywnej wizji, w intymnej wyobraźni autora-reżysera, który za pośrednictwem tego chłopaka opowiada nam o swojej i – dla już niewielu z nas – naszej młodości. A młodość to drugie po urodzeniu stawanie się człowiekiem. Warto też wyróżnić doskonałą, charakterystyczną rolę Andrzeja Grabowskiego (Nauczyciel Wirski). Interesująca jest także nieprzerysowana, prawdziwa Magdalena Rózcza w roli Matki Adama. Wyróżnia się też pewien osobnik specyficznością z odpowiednią domieszką humoru – „Bezpiecznik” Józwiak w interpretacji Tomasza Sapryka, no i o czym już wzmiankowałem – Gabriela Chojecka w roli Teresy, nazywana przez mistrza Majewskiego „peretką ekranu” (w czasie kręcenia filmu lat 17), ale już wcześniej grała jedną z dwu głównych ról w wielokrotnie nagradzanym na międzynarodowych festiwalach krótkometrażowym filmie *Córka*.

Podsumowując, cały ten obraz wizyjny jest mega! – jak powiada osiemdziesięcioletnia młodzież mojego pokroju – choć pod strzechy, tak jak disco-polo, zapewne nie zbłądzi. Może to i lepiej.

Grzegorz Walczak

Brigitte Bardot cudowna – film Lecha Majewskiego, światowa premiera 8.10. 2021, Warszawski Festiwal Filmowy, Multikino, Warszawa. Złote Tarasy.



Katarzyna Józefowicz „obrus” (fr), 2012, papier gazetowy | foto. S. Jakubowska-Szycik



Striptiz na Pustyni Błędowskiej

Zbigniew Radosław Szymański

W minionym roku półwiecze pracy twórczej obchodził gdyński poeta, malarz, bard, „piewca” Grabówka, Jerzy Stachura. Szkoda, że jego rodzinne miasto tego nie zauważyło i nie doceniło. Stachura na szczęście – dzięki młodszym o dwie dekady poetom trójmiejskim – Pawłowi Baranowskiemu i Wojtkowi Borosowi, został w miarę ich skromnych możliwości jednak w Gdyni uhonorowany. W miejscu, gdzie przez ponad 20 lat odbywały się comiesięczne spotkania poetyckie, obok kawiarni „Cafe Strych”, właściciel lokalu zorganizował „Zaulek Jerzego Stachury”, gdzie na poświęconej poecie ławeczce można się sfotografować wspólnie z tekturowym awatarem Jubilata. Sam poeta z właściwym sobie poczuciem humoru, w wydanym w jubileuszowym roku tomiku wierszy *Siwe pobocza*¹ tak miastu za pamięć podziękował: „Nie dostałem od mojego miasta/medalu/bukietu kwiatów/albumu ze zdjęciami portu/ stoczni/i reprodukcji obrazu Suchanka // Gdybym wiedział/że tak mnie kochają/ to bym się prędzej zestarzał”.

Na szczęście dla nas, czytelników, miasto nie pozwoliło twórcy zestarzeć się, więc mamy nadzieję, że będziemy cieszyć się Jubilatem jeszcze długo, a tytuł wydanego tomiku *Siwe pobocza* to tylko taka minoderia, bo chociaż posiwały białogłowy, kolorowa jesień, a także i wiersze Jerzego, na tyle, że staje się to widoczne dla sąsiadów; „Od jakiegoś czasu/kręca mnie zimne kolory // sąsiedzi już mówią/ że chyba jestem chory/ bo taki chodzę w szarościach” – to żar tej poezji wciąż nie wygaś i nie spopielił wierszy. Jubileuszowy tomik to próba podsumowania tego wszystkiego do czego nas poeta przyzwyczaił, a czego przez pięćdziesiąt lat w miarę systematycznie zamkniętych w kilkunastu tomikach wierszy, uzbierało się sporo, i zaczyna przeszkadzać nawet samemu autorowi, skoro: „Zaczynam płątać się/pod własnymi wierszami”.

To też refleksja nad własną senilnością, gdy wciąż jeszcze ten Sokrates z Grabówka – jak nazwał go kiedyś, analizując metodę pisania wierszy przez Stachurę opartą na sokratejskim stawianiu pytań, autor wstępu do jednego z wcześniejszych tomików – wykazuje godną podziwu w tym wieku czystość i głębokość myślowych peregrynacji: „Myślami w płot/ słowami o ścianę/A przecież czuję mocniej/i widzę więcej/ A wiersze wciąż na oślep”. Ten wiersz, to poczucie własnej, twórczej i intelektualnej mocy, oraz odrobina nagany dla nas, tych wierszy czytelników. Czy rzeczywiście to wiersze „na oślep”? Czy też raczej głód nowości, penetracji już nie



Jerzy Stachura | fot. Dorota Oza Karecka

tych schodzonych wielokrotnie traktów, ale i posiwiałych poboczy: „Zawsze to samo pragnienie/nowy wiersz/i nowy głód”?

A przede wszystkim ten nigdy niezaspokojony głód miłości, który kazał poecie rozpisac relacje damsko- męskie na niezliczone warianty egzystencjalno-lingwistyczne. W tym jubileuszowym tomiku akurat miłość jest jakby na dalszym planie. Może to napór kilkudziesięciu nowych płci przekonanych za Dantem Alighieri, że miłość jest tym; „Co słońce porusza i gwiazdy”(Raj, Pieśń 33) uświadomił Stachurze, że jednak mamy obecnie „rok Kopernika”, który znaczenie słońca mocno wywindował, czyniąc cały kosmos nie miłości, a właśnie słońcu poddanym? Mocno wierzę, znając twórczość Stachury, że owa przereklamowana miłość, nawet jeśli dostała senilnej zadyszki, to już niedługo powróci, ale o tym na razie sza... Więcej dowiemy się za kilka miesięcy przy kolejnym tomiku. Bo pisać trzeba, i Stachura to doskonale rozumie. Poznał już najbardziej jaskrawe barwy świata. Teraz wybiera te, które posiwały światłem wewnętrznej mądrości doświadczenia. Wie, że w jego wieku: „Już mi nie wypada/ trwonić tak świata/ ani szastać życiem/ na prawo i lewo”. Za to wierszami gotów

¹ *Siwe pobocza*, Jerzy Stachura, Gdynia 2022

jest dzielić się z chętnymi: „Wyrostem z niektórych wierszy/ i mogę je oddać/ młodszemu poecie”.

Co więcej, chętnie też odślania swój warsztat pisarski. O ile każdy akt twórczy jest w pewnym stopniu ekshibicjonizmem, to jest to striptiz mocno kontrolowany. Raczej taki taniec na rurze z odślanianiem i zastanianiem tego wszystkiego, co autor uważa za warte odślonienia lub zasłonięcia. W drugim z wydanych w 2022 roku tomików: *Po innej stronie wiersza*, Stachura niczego już zakrywać nie chce. O ile wcześniej styl jego był zawsze niezwykle lapidarny, pozbawiony rozbudowanych metafor, za to precyzyjnie prezentujący myśl autora, to jednak poeta spieszył się jakby wolniej, swoje poetyckie epifanie starał się odrobinę przyozdobić. Teraz, po tomiku wierszy senilnych poczuł wolę zaprezentowania tego, co poetę dogania w jego nieustannej podróży, a nie zawsze znajduje swoją prezentację w druku. Bohater opowiadania Jarostawa Iwaszkiewicza *Młyn nad Utratą* wygłasza takie zdanie: „w poezji jest taka chwila, kiedy nagle, na mgnienie oka, spostrzega pan inny świat”. I ku temu światu zmierza każdy rzetelny poeta.

Rytm pracy twórczej pozostaje jednak u Stachury wciąż ten sam: „Znowu budzę się o czwartej rano/niewyspany/ale gotowy na wiersz [...] zaparzam herbatę/ palę papierosa/ i patrzę w sufit”. Wie jednak, że tego czasu na kontemplowanie sufitu jest coraz mniej. Każdy wiersz może być tym ostatnim, a szkoda tych wszystkich zapisanych w rozlicznych kajecikach nagłych poetyckich epifanii. Coś z nimi trzeba zrobić. Już w 2013 roku, autor, wstępu do tomiku Stachury *Tylko wtedy przechodziłem*, poczynił trafną uwagę; „I takim bisem jest najnowszy tomik Jerzego w którym wszystko to, za co go ceniliśmy powraca na nowo, chociaż w formie bardziej skondensowanej, lapidarnej, zbliżającej te wiersze często do techniki haiku”. I proszę, nie trzeba było zbyt długo czekać. Właśnie otrzymaliśmy na zwieńczenie tego bogatego dla nas, czytelników jubileuszowego roku Jerzego Stachury, tomik wierszy zbliżonych do japońskiej miary haiku: *Po innej stronie wiersza*²

Z tomiku na tomik mogliśmy obserwować próby Stachury maksymalizacji treści przy jednoczesnym upraszczaniu formy poetyckiej wypowiedzi. Wiersze w coraz większym stopniu stawały się destylatem poezji, czystym, stuprocentowym. To już nie jakiś tam eliksir z napisem zawartość siarki w normie. To kwintesencja smaku i mocy. Kiedy Stachura pisał te wiersze, początkowo jeszcze nie wiedział, że pisze haiku. On twierdził, że tylko destyluje to, co jako zacier od dawna już maceruje się w tyglu jego przepastnej wyobraźni. Nie oczekujemy więc, że Stachura „po japońsku” będzie innym twórcą. Ci, którzy sami próbowali coś tam w życiu napisać wiedzą dobrze, że w pracy nad wierszem najważniejszy jest ten pierwszy impuls, pierwszy wyraz, pierwsze zdanie, zapisana naprędce, skrótowo, nagła epifania. Naga prawda, która bez upiększeń dociera do poety pozwalając mu wie-

rzyć; „Wierzę w wiersz/ i już wiem/ że to prawda”. Wiersz, który my, czytelnicy otrzymujemy później, trzeba dopiero przyozdobić, przyozdobić na dowolnie wybraną modę. Efekt końcowy tych zabiegów często odbiega od tego, co stało się podstawą owego nagłego błysku, porannej zazwyczaj poetyckiej iluminacji.

Haiku Stachury to właśnie taki zapis owego nagłego błysku. Poeta dokonuje swoistego, poetyckiego striptizu odślaniając dla nas to, co jest jego jednostkowym aktem inspiracji. Ta tytułowa „inna strona wiersza” to nieprzepuszczony przez autocenzurę akt poetyckiego ekshibicjonizmu. W wypadku wierszy haiku pisanych przez Polaków, zazwyczaj poeci rezygnują z metrum siedemnastozgłoskowca rozpisanego na trzy wersy: pięcio-, siedmio- i znów pięciosylabowe, ograniczając się do trzech wersów. Może to i lepiej, bo niektóre wiersze haiku tłumaczone z oryginału i wierne japońskiej metryce wydają się nieco dziwaczne. Różnice między językami są jednak zbyt wielkie i nie ma co popadać w formalną ortodoksję. Sam Stachura, chociaż tomik swój podzielił na trzy części, każdą zaczynając tłumaczonym z japońskiego oryginalnym haiku autorstwa jednego z trzech największych i najbardziej w tej sztuce biegłych autorów, nie przyznaje się, że pisze wiersze haiku. Przyznaje się co najwyżej do inspiracji płynącej z kraju kwitnącej wiśni. On, jak sądzę, pisze dobrze nam już znane ze zwieźłości „stachurki”.

Jednym z pierwszych w tym zbiorze ponad stu wierszy jest oczywiście ten, który mówi o miłości. To wiersz o tyle ciekawy, że miłość jest w nim utożsamiana z bogiem, natomiast sam wiersz wyrastając z ziarna miłości ulega przebóstwieniu i staje się bogiem: „miłość jest bogiem/ bóg jest miłością/wiersz jest bogiem bogów”. Co jest w tym wierszu ciekawe? Otóż Stachura, ten herold miłości, po raz pierwszy chyba tak wyraźnie dokonuje przebóstwienia aktu twórczego czyniąc go bogiem. Także dokonuje przebóstwienia miłości. Otrzymujemy Trójkę; wiersz-miłość- bóg, co doskonale dialoguje z myślą stryja poety, legendarnego Steda, iż; „Wszystko jest poezją”. Niezmiernie przypomina to filozoficzne i religijne wiersze poety perskiego z XIII wieku, Rumiego. Zdaje się, że Stachura minawszy drogi i pobocza, coraz dalej zapuszcza się w swoich peregrynacjach. To nie poeta tworzy wiersz. On jest tylko tego wiersza-boga medium. Wiersz jest ponad wszystko, zależy tylko od siebie, a rolą poety jest ukazać go światu. Będąc bogiem staje się dawcą życia przejmując na siebie biblijne atrybuty Najwyższego Stwórcy: „Kiedy nadchodzi pora głodu/ piszę kredą na tablicy/ zestaw wierszy”.

Matsuo Basho, uważany za twórcę tego kierunku w poezji, traktował swoje haiku jako poetycki pamiątnikarski zapis. Notował krótkie chwile olśnień, wrażenia jakich doświadczał kontemplując naturę i przypadki ludzkiego losu. Podobnie czyni Stachura, swoje nagłe olśnienia zapisując do dalszej literackiej obróbki. Literackiej, ewentualnie malarskiej, „bo „jeśli obraz/jest milczącym wierszem/to uczę się go na pamięć”. U źródeł jego obrazów również leżą te poranne

² *Po innej stronie wiersza*, Jerzy Stachura, Gdynia 2022

zapiski. Czasem bardzo nagłące do szybkiej, poetyckiej interwencji, skoro: „w czarnej kałuży/umiera z zimna ryba/a do wschodu słońca jeszcze godzina”

Zastanawiam się, czy Stachura obnażając przed nami swój artystyczny warsztat nie próbuje usprawiedliwić przed nami swoją niemoc wobec tego, co go otacza. Czy ten ekshibicjonizm to porażka, czy świadomy zamysł? Czy może próba rehabilitacji za ową niemoc, takie przestanie do świata: „schowałem wiersz do butelki/butelkę wrzuciłem do morza/morze ukryłem”. Tu, kto zna jego malarstwo, dopowie; „ukryłem w swoich obrazach”.

Bezsilność i bezradność bywa zmorą artysty, ale to wcale nie znaczy, że zaprzestaje on podejmowania prób walki z egzystencjalnym żywiołem. Widząc w wiadomościach telewizyjnych gehennę uciekających matek ukraińskich pisze: „kobieta w czarnej walizce/niesie swój dom-/dziecko

zrywa leśne maliny”. To może wzbudzać w nim tylko uzasadniony gniew i brak zgody, bo przecież: „świat miał ze mną umowę/i nie ja ją zerwałem – teraz można już zabijać”. Jak sarkastycznie brzmi w tym kontekście wyznanie poety: „nie szukałem a znalazłem/ pięciolistną koniczynę/ ja to mam szczęście”. Boję się, że na Pustyni Błędowskiej, można już znaleźć tylko pokątny striptiz, ale o szczęście niezwykle trudno.

Pomóżmy autorowi! Japońscy mistrzowie haiku rzucali zwykle podczas uczt przy małym naparstku sake te trzy wersy, zapiski epifanii, by pozostali uczestnicy biesiady mogli dopisać ich dalszy ciąg składający się z dwóch wersów siedmiosylabowych. Niech i wiersze Stachury doczekają się takiej twórczej kontynuacji. Niech nadal będzie to poezja żywa i ciekawa niebanalnych zaułków świata.

Zbigniew Radosław Szymański



Katarzyna Józefowicz „dywan czarno-biały” 1997-2000, papier gazetowy | foto. S. Toman



Ciemny lud wsiada do autobusu

Wojśław Brydak

Lata licealne spędzałem w Rzeszowie.

Na ulicę miasta wyjechały wtedy autobusy N52 – dzisiaj już zapomniane – budowane w nieodległym Sanoku na podwoziu popularnej starachowickiej ciężarówki Star 20.

Pierwszy polski autobus skonstruowany po wojnie kojarzył się pogodnie, mimo to w Rzeszowie liczyło się co innego. Niewielkie ale krzepkie maszyny teoretycznie kursowały co godzinę. Beztrudno przemierzały miasto z przedmieść do centrum na Plac Farny, zdobione kiściami pasażerów wczepionych w nieodkryte drzwi, uwieszonych na stopniach, rozpaczliwe podtrzymywanych przez szczęściarzy, którzy jednak dostali się do środka. W mieście od niedawna wojewódzkim, awansowanym niejako na złość Przemyślowi – przemyskim legendom, zabytkom i biskupom – właśnie ząbkowała komunikacja publiczna, zjawisko wcześniej nieznane nad Wisłokiem.

Co ciekawe, pomysł się przyjął – o czym, świadczyły chociażby ludzkie winogrona na klamkach rozhuśtanych drzwi autobusu – ale nie budził entuzjazmu. W zamian trysnęły całkiem nowe źródła narzekania. Zły rozkład, złe przystanki i trasy, same autobusy też do kitu, że to, że tamto, że owo. Miejska komunikacja napędzana silnikami Diesla wpłynęła też na wspólnotową kulturę miasta. Kiedy powiadomiłem dziadków mieszkających na peryferiach, że śpieszę się na autobus, powietrze w domku zgęstniało. Babka spojrzała karcąco na dziadka, ten zaś pomilczał, ale w końcu zmobilizował się i palnął tak, jak na dziadka przystało:

– Naprawdę chcesz jechać autobusem? – spytał. Po chwili zaś pouczył: – Autobus nie jest dla smarka, i to zdrowego jak byk, który może ganiać na własnych nogach. Właśnie po to je ma. Zdrowe. Taki autobus jest dla chorych, dla starych, dla kobiet w ciąży. Za dużo masz pieniędzy?

Rzeszowianie, przynajmniej niektórzy, koso patrzyli na nowinki, których nie szczędziła miastu druga połowa XX wieku. W nocy wystarczyło posłuchać ryku niosącego się spod Lisiej Góry na południowym krańcu miasta, gdzie się rozsiadła, jeszcze przed wojną, fabryka lotnicza. Pod koniec lat 50. w niewyciszonym tunelu docierano tam silniki odrzutowców MiG 15.

Za uwagami dziadka – w które sam może wierzył, a może nie, raczej chodziło o to, żeby zadowolić babkę – nie kryła się niechęć do nowoczesności. Chodziło o poważniejszą filozofię. Jaką? Otóż życie wymaga wysiłku. Często cierpienie. Cierpienie zaś to dowód, że Bóg nie lekceważy człowieka. Skoro Bóg poddaje człowieka próbom – a owe próby upodobał sobie nałogowo – to znaczy, że Bóg o człowieku

pamięta. Należy to docenić. I dodać, że cierpienie na ziemi przybliża człowieka do szczęścia w niebie. Przecież niebiańskich radości doznają przede wszystkim męczennicy, ci smażeni w oleju, kamienowani, łamani kołem, ścinani siekierą i paleni żywem; oni do rajy pójdą na pewno. Za to nie wiadomo czy nieba dostąpią miglance, z tych co to latem tylko wylegują się nad rzeką, z piwem i talią kart u boku, a w piątki śmieją się z postu; to tacy, co zamiast chodzić, jeżdżą sobie autobusami...

Krótko mówiąc, za uwagami dziadka kryły się wskazania religijne. Przy czym – powtórzmy – dziadek w to, co mówi może wierzył, może nie wierzył, na pewno jednak nie chciał nikogo drażnić, ani babki, ani rodziny, ani sąsiadów. Dziadkowi wystarczało, że wie swoje.

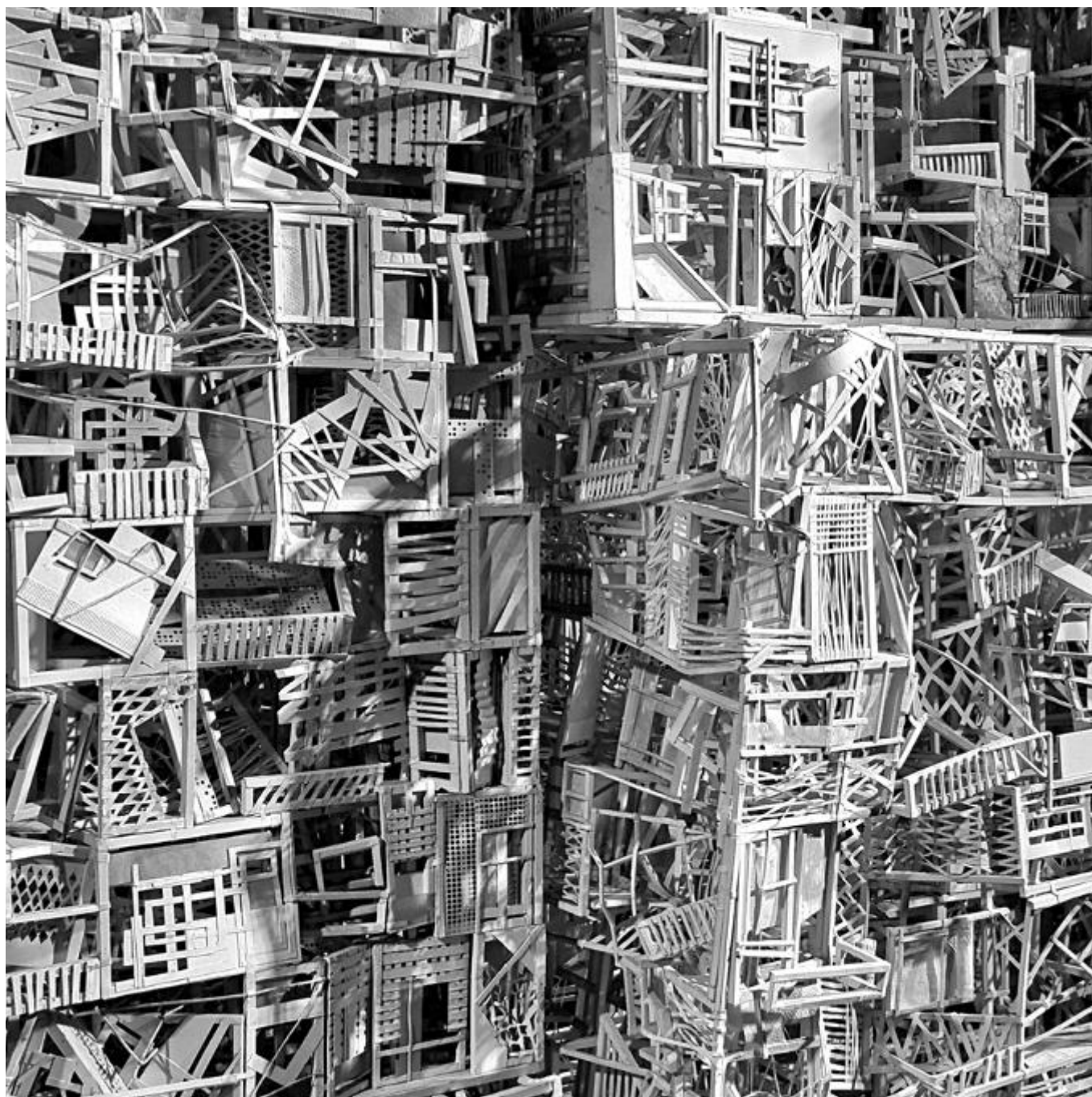
Babka była prostą kobietą, jej matka nawet nie umiała „modlić się na księżce”. Ale dziadek już taki prosty nie był. Różnice różnicami, a oboje – dziadek z babką – wychowali ponad pół tuzina dzieci, z których każde zaliczyło maturę, większość studia, wnuki zaś bez ceregieli wkraczały w strefę habilitacji, ba, profesury, mecenasowania oraz innych znacznych tytułów. I niektórym z wnuków nie mieściło się w głowie, że pół wieku wcześniej ich rodzeni dziadek z babką widzieli na własne oczy diabli ogon, który dynda sobie (może nawet z przywieszką „für Deutschland”) za autobusem komunikacji miejskiej Rzeszowa.

Cóż, dziadek z babką chodzili po ziemi. Mało tego, że się odżegnywali od diabłem podszytych nowinek. Babka gotowa była dopatrzeć się bezbożności na każdym kroku, pod każdym łóżkiem, byle dobrze wypaść w oczach proboszcza, sąsiadów, a także we własnych. A jednak, mimo wszystko – taka jest prawda – lepszą legitymacją wobec otoczenia i samych siebie były te wykształcone dzieci, a potem wnuki. Były się tym za głośno nie chwalić. Były te dzieci z wnukami jak order, mimo że wnukom nie zwidował się diabli ogon za autobusem, że nie oplatał – zdaniem wnuków – ani odrzutowców ani komputerów. Mało tego, w kręgach wykształconych wnuków cierpienie już nie było żadną wartością, żadną zasługą, w żadnym wypadku nie było biletem do rajy. W kręgach wnuków uważano, że cierpieniem winien zajmować się lekarz lub psycholog, który przepisze pigułki lub „przepracuje” problem, bo naturalnym prawem człowieka jest szczęście i pogoda ducha, a nie

obecność na nieustających egzaminach Dyrekcji Zaświata. Babka z dziadkiem musieli sobie radzić z przykrą sprzecznością. Wykształcenie dzieci i wnuków zapewniało im dumę z samych siebie. Z drugiej strony babkę z dziadkiem nękał niepokój, bo świat tego wykształconego potomstwa coraz bardziej różnił się od świata wspólnoty, w której wyrosli babka z dziadkiem. Czy te dzieci z wnukami to jacyś odszczepieńcy? Czy – być może – te różnice światów to tylko pozór? Sprzeczność, o której mowa, to sprawa stara i wszechobecna. Nie brak cwaniaków i jaskiniowców gotowych wykorzystać ją dla siebie. Z okropnym skutkiem dla ogółu. Wracam

do owej starej sprawy, bo gorszy mnie załamywanie rąk nad „ciemnym ludem” z nad Sanu, Bugu czy Narwi, z nad Biebrzy, Wisłoka czy nawet Wisły, który to „lud” podobno bierze za dobrą monetę dowolne brednie, byle w bogobojnym, „narodowym” i patriarchalnym opakowaniu. Ludzką różnorodność można przerabiać na „ciemny lud”. Trzeba do tego mnóstwa złej woli, ale można. Na razie – na szczęście – się nie udało. Ale stan zagrożenia trwa, a sprawa jest zbyt złożona, by ją zostawić w rękach prostactwa, które wdarło się do polityki. I do kultury też.

Wojław Brydak



Katarzyna Józefowicz „miasta”, 1989-1992, papier, foto. S. Toman



A może byśmy tak...

Marcin Jacobson

Tytuł ten jest tylko wyimkiem wiekopomnej piosenki, której tekst nie ma jednak nic wspólnego z Tomaszowem ani z Krakowem, choć akurat Ewa Demarczyk i Zygmunt Konieczny są ikonami tego drugiego miasta. Ma on się też jak pięść do nosa Tuwima, ale w tym jego wierszu jest tyle smutku, że warto zapytać: „Czy da się coś z tym zrobić?”

Jeszcze nie tak dawno spora część mieszkańców „najwelszego baraku Europy” zainfekowana była ciekawością świata, co wynikało z ograniczonego doń dostępu. Dzięki temu czytaliśmy książki, biegaliśmy po wystawach i koncertach, strzygąc też uchem na dźwięki płynące z szumiących fal eteru i płyt z Zachodu. Innymi słowy, była to naturalna kontrreakcja na wszechobecną szarżyznę, która wyostrzała naszą wrażliwość i wyobraźnię, bo, jak wiadomo, owoc zakazany zawsze smakuje lepiej.

Później, gdy żelazna kurtyna już przerdzewiała, My, jak te niebożątka, zaczęliśmy wierzyć w ten sen jakiś złoty, nie widząc przy tym, że w tym czasie, w coraz większym stopniu, nakładały się nań nowoczesne technologie, które potem książki zamieniły w audiobooki, dzieła sztuki w Internetowe projekcje, a sieć GSM zaczęła nas karmić wiedzą. Pozornie jest to dziś wyręka dla człowieka, który orze, gdy może, ale jest ona też sporym zagrożeniem dla naszych receptorów i zmysłu pojmowania. Generalnie rzecz biorąc wygląda to trochę jak imponująca *walking ball*, podczas gdy, stopniowo jesteśmy zamykani w wirtualnej bańce, gdzie nawet spotkania *face to face* zaczynają być nierealne.

Patrząc na to wszystko z historycznego punktu widzenia wiemy, że czterdzieści wieków temu, na naszej planecie pojawili się pierwsi malarze naskalni. Kilkaset pokoleń później, niejaki Janko Muzykant, pasając gąski, grywał też na fujarce wśród traw i kąkoli. Urzekło to któregoś z sąsiadów o wyższym statusie społecznym, tym sposobem zaczęto dokarmiać jemu podobnych. Był to proces niespieszny, ale w znacznym stopniu motywujący rozwój sztuk wszelakich, które w końcu sięgnęły niebosktonu. Później, mniej więcej dwa i pół wieku temu, czasy zaczęły się gwałtowniej zmieniać, a to doprowadziło je do globalnej rewolucji – imperia poszatkowano na nacjonalne terytoria i nastąpił proces przenikania się społeczeństw, a to pobudziło kreatywność twórców na wielu poziomach, ale też stworzyło kilka chorych ideologii, które zmieniły oblicze tej ziemi. Tym oto sposobem nastał czas globalnego chaosu, który pozornie udało się jakoś ogarnąć. Poniewczasie wyszło jednak na

jaw, że działa to wszystko jak wahadło, które dotarło właśnie do punktu zwrotnego i aktualnie zmierza ku unifikacji i tandecie, tłamsząc przy tym nadwrażliwców i znieczulając *Obateli*. W międzyczasie, gdy zimna wojna przestała już być taka chłodna, na Zachodzie zauważono te zagrożenia i tamtejsze władze zaczęły wpierać dodatkowo twórców niechętnych komercji, ale też trzymających się konserwy. Z tej to przyczyny, poza filharmoniami, teatrami, muzeami i galeriami sztuki, zaczęto dotować też mniej imponujące miejsca, w których można zetknąć się z zupełnie innym sposobem widzenia i słyszenia świata, a może i wszechświata. U nas w tym czasie władza, mając na ustach „dobro ludu pracującego miast i wsi”, wdrożyła podobne, tym razem, odgórnie sterowane prawidła, które udawało się obejść, dzięki czemu nasza prząsna codzienność nabierała czasem kolorytu. W końcu, gdy ów system padł i otwarto nam okna szeroko na świat, to ledwie zipiące państwo zaczęło odradzać się jak feniks z popiołów. W praktyce wszystko się wtedy zmieniło, a kultura stała się też marketingowym narzędziem, które, dla kamuflażu, często ubiera się w szatki awangardy – „skoro tego nie pojmujesz, to nie nadążasz za postępem”.

Zjawisko to widoczne jest także w Trójmieście, które, będąc jedną z największych metropolii w kraju, buzuje, jak dawniej, w różnych odmianach sztuk wszelakich. By to wykazać, organizuje się tutaj przesadną liczbę festiwali, festynów i innych eventów, które, co prawda, promują każde z jej miast z osobna, ale też niewiele dają tutejszym twórcom. Dobrym przykładem jest fakt, że mamy na Wybrzeżu jedno z najprężniejszych środowisk jazzowych w Polsce, mamy kilkanaście festiwali jazzowych, ale nie mamy ani jednego miejsca, w którym tę muzykę można by grać i słuchać regularnie.

Wiadomo, że jazz to nie jest to za czym wszyscy przepadają, ale systematycznie rosnąca frekwencja, chociażby na letnich cyklach swingujących koncertów w ogrodach Muzeum Sopotu pokazuje, że może warto by nad tym zjawiskiem się pochylić. Jego wytłumaczenie jest proste, jak flet Janka

Muzykanta, bo te koncerty odbywają się regularnie, w określonym czasie i dniu tygodnia, a na dodatek bywają bezpłatne. Takie właśnie zasady funkcjonują w licznych zachodnich jazz-clubach, które, wspierane są przez samorządy, rodzi się więc pytanie: „Czy, zamiast wydawać duże pieniądze na komercyjne festiwale, może lepiej przekierowywać je na systemowe wspieranie muzyków, którzy tym sposobem mogą promować swą twórczość, ale też uświadamiać

mniej obeznanym słuchaczom, że jazz wcale nie jest taki trudny, jak go malują?” Bonusem w tym wszystkim jest też prowokowanie współmieszkańców do wychodzenia z ich codziennego znoju, co daje im szansę strzyżenia uchem na dźwięki mniej im znane, ale też nieopresyjne spotkania ze znajomymi lub jedzenie, w milczeniu, zielonych winogron.

Marcin Jacobson



Katarzyna Józefowicz „po słowie” 2008-2010, papier gazetowy | foto. S. Toman



Wędrówki melomanów po letnich festiwalach muzycznych

Ryszard Ziółkowski

Minęły bezpowrotnie czasy długich urlopów, także dla artystów. Instytucje kulturalne jak teatry, sale koncertowe, galerie zamykano kiedyś latem na głucho. Ale modny niegdyś „sezon ogórkowy” to już historia z przeszłości. Minęła na zawsze! Różnorakie letnie festiwale muzyczne rozkwitają bujnie w całym kraju, dzięki rozmaitym fundacjom, stowarzyszeniom, sponsorowane przez darczyńców oraz miłośników sztuki. Dzisiaj każdy meloman znajdzie ofertę zgodną z jego ulubioną dziedziną muzyki.

Szkoły artystyczne po zakończonym roku pracy dydaktycznej na gorąco organizują tak zwane kursy mistrzowskie, zwane jeszcze szumniejsze Master Classes. Po tygodniu pracy, otwarte dla publiczności, dają koncert wybijających się uczestników.

Filharmonia Bałtycka od wielu lat kontynuuje cykl muzyki fortepianowej „Chopin na wodami Motławy”. Koncerty o wieczorowej porze odbywają się w części foyer, gdzie utworzono tak zwany Salon Gdański. Miejsce urokliwe między schodami i antresolą zapewnia intymny nastrój. Jako soliści występują wybitni pedagodzy gdańskiej Akademii Muzycznej oraz jej wyróżniający się studenci. Wrażenia na długie letnie wieczory.

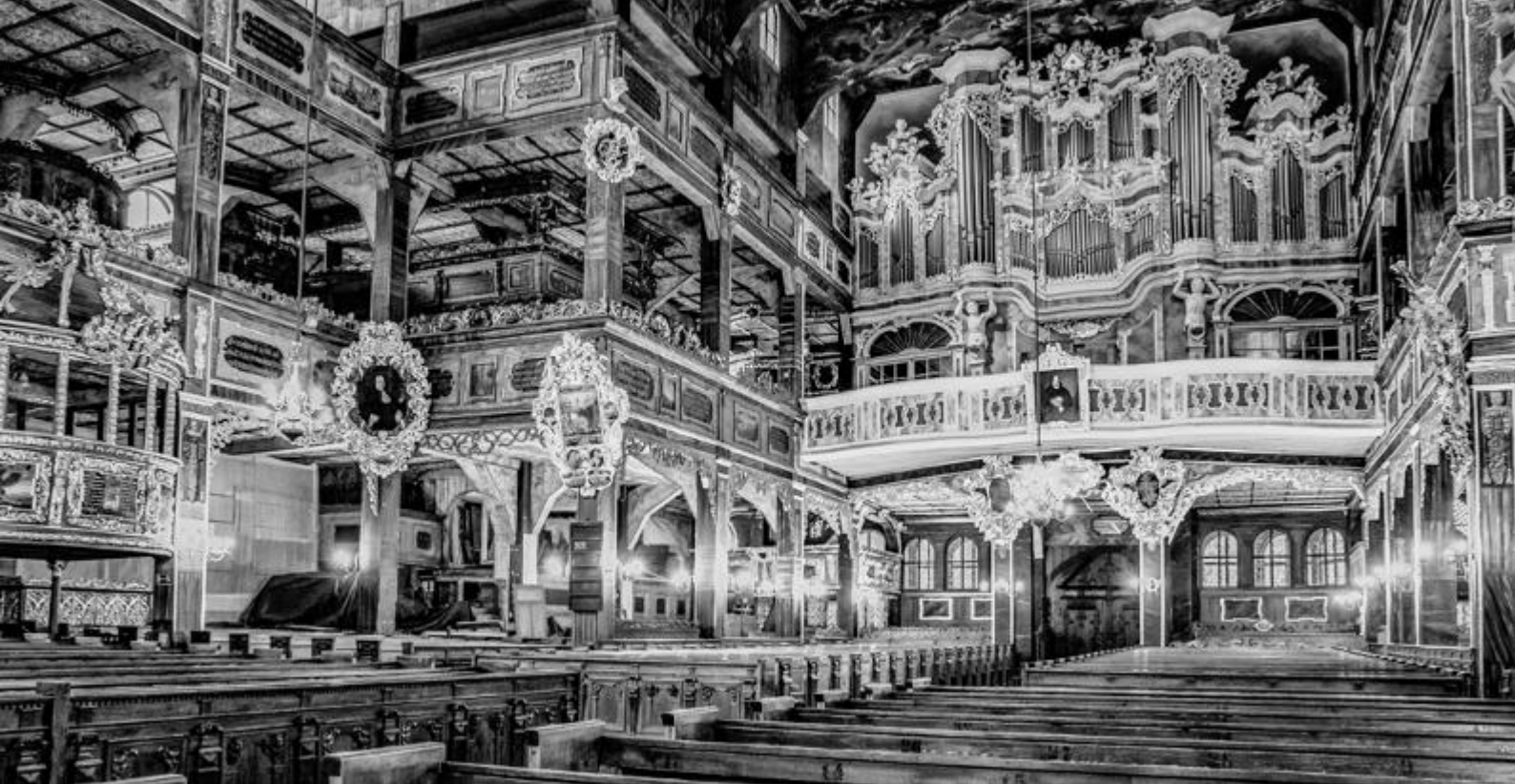
Miłośnicy muzyki organowej mają także bardzo bogatą ofertę. Wszystkie gdańskie zabytkowe kościoły, na czele z Katedrą Oliwską, są obiegame przez melomanów wycieczkowiczów z całego kraju. Ta muzyczna oferta muzyki barkowej – i nie tylko – rozciąga się także poza Gdańsk, między innymi na Władysławowo, Żarnowiec, Jastrzębią Górę. Wyruszając w dalsze podróże artystyczne kierujemy się ku Kotlinie Kłodzkiej i Dolnemu Śląskowi. To ogromne zagłębie wielkiej sztuki i muzycznych emocji. Duszniki-Zdój to znany międzynarodowy festiwal muzyki fortepianowej, w roku 2023 już 78.. Występują tu najwybitniejsi pianiści, w tym roku laureaci najtrudniejszych konkursów światowej rangi, jak konkurs Artura Rubinsteina w Tel-Awiiwie, Vana Cliburna w Teksasie (USA), czy Międzynarodowy Konkurs Muzyczny w Genewie.

Tegoroczny 78. Międzynarodowy Festiwal Chopinowski w Dusznikach-Zdroju był nim bardziej z nazwy niż z propozycji programowych. Dominowała muzyka Franciszka Schuberta, Ferenc Liszta oraz wyjątkowo obficie Sergiusza Prokofiewa. Jego sonaty fortepianowe zabrzmiały aż cze-

rokrrotnie: *II Sonata d-moll op. 14*, *IV Sonata c-moll op. 29* dwukrotnie i *V Sonata C-dur op. 38*, a także cykl miniatur „Wizje ulotne” op. 22. Dużą niespodzianką była znakomita transkrypcja Tatiany Nikołajewej Prokofiewowskiego baletu dla dzieci *Piotruś i wilk* (w formie radosnych miniatur wykonanych po mistrzowsku przez Federico Colli’ego. Pojawiły się także znakomite talenty pianistyczne. Kevin Chen w programie z utworami Liszta i Chopina zaszokował publiczność niezwykłą muzykalnością oraz biegłością. Młody pianista gdański Piotr Pawlak swój wspaniały rozwój muzyczny wzbogacił piękną pozycją repertuarową. Wykonał *III Symfonię* Beethovena, sławną *Eroikę*) w transkrypcji fortepianowej Liszta. Oszałamiające wrażenie – 55 minut muzyki symfonicznej na fortepianie, utrzymujące w napięciu do ostatniego akordu. Owacjom nie było końca. W podzięce otrzymaliśmy piękny bis w postaci improwizacji na temat Chopinowskiego *Preludium A-dur op. 28* – jeszcze jeden z wielu talentów pianisty.

Nokturn to tradycyjny wieczór przy świecach z lampką wina i literaturą przeplataną miniaturami fortepianowymi w wykonaniu uczestników festiwalu. Gospodarzem tego romantycznego wieczoru był gdański aktor Maciej Konopiński. Nokturn nawiązuje do dawnych salonów wielkich twórców; bezpośrednim twórcą tej formy występów był przyjaciel Chopina, Ferenc Liszt.

Master Class to dobry etap kształcenia młodych adeptów pianistyki przygotowujących się najczęściej do konkursów. Do prowadzenia tych kursów, dyrektor dusznickiego festiwalu zaprosił dwoje wybitnych pedagogów. W tym roku byli to: nestorka pianistyki polskiej Lidia Grychtołówna oraz Eldar Nebolsin z Uzbekistanu, który obecnie pracuje w Akademii Muzycznej w Berlinie. Siedmiu młodych adeptów pianistyki zasiadało do fortepianu; byli przygotowani



Świdnica, Kościół Pokoju | fot. Wojśław Brydak

niczym do konkursu. Cała siódemka tych utalentowanych młodych ludzi wręcz szokowała gotowością pianistyczną, muzykalnością i wrażliwością.

Pięknym gestem dyrekcji festiwalu była codzienna prezentacja tych młodych wirtuozów. Występowali w sali udostępnionej przez Hotel Fryderyk, w przedpołudniowych recitalach. Tak więc nietatwej pracy poznawczej towarzyszyła satysfakcja popisu. Publiczność uzdrowiska wynagradzała te wykonania szczerym aplauzem. Festiwal dusznicki 2023, jak zawsze wspaniale zorganizowany, otworzył szerokie obszary emocji i wrażeń.

Z malowniczej Kotliny Kłodzkiej kierujemy się ku Świdnicy, pięknemu miastu ze starówką i gotycką katedrą. Szczęśliwie zabytki klasy zerowej w tym regionie mało ucierpiały podczas nalotów wojennych. Ze Świdnicy kierujemy się 8 kilometrów na zachód do Krzyżowej, małej osady wiejskiej niegdyś należącej do rodziny von Moltke. Miejscowość jest znana z pojednania polsko-niemieckiego (1989), w którym Polskę reprezentował Tadeusz Mazowiecki zaś Niemcy Helmut Kohl. Rocznicę wydarzenia obchodzi się w miejscowym kościełku.

Krzyżowa-Music to festiwal muzyki kameralnej na światowym poziomie, przy czym repertuar przygotowywany jest na bieżąco, przed występem. Poza koncertami Krzyżowa-Music to także sympozja i dyskusje, bo motto festiwalu brzmi „Muzyka dla Europy”. Wątek tych spotkań można streścić w formule „kultura jako zwierciadło światowych wydarzeń”. Od lat Fundacja Krzyżowa pokazuje wizję zorientowanej na wartości, solidarnej, sprawiedliwej Europy wspieranej przez

społeczeństwo obywatelskie, zwłaszcza wśród młodych ludzi. Siła Europy tkwi w jej kulturach.

Filharmonia berlińska na zlecenie fundacji Krzyżowa-Music organizuje przesłuchania zdolnej młodzieży muzycznej i wybiera 50 osób, które otrzymują stypendium na letnie muzykowanie. Dyrektor muzyczny festiwalu Viviane Hagner proponuje zestaw programowy muzyki kameralnej. Tak zorganizowany materiał nutowy wykonawcy rozczytują na wspólnych próbach już w Krzyżowej, gdzie dawne obory, stajnie, spichlerze, powozownie wyremontowane i zamieniono na wspaniałe, prześwieczone pawilony (szkło, metal, drewno), a także dwie sale koncertowe, kameralne oraz – dla rekreacji – sportowe. Pomieszczenia te służą za miejsca prób i występów. Codziennie między 9-13 odbywały się próby, o godzinie 14-tej podejmuje się decyzję który materiał koncertowy nadaje się na wieczorny pokaz o 18-tej, i 21-szej. Miejsce sesji wyjazdowych w tym sezonie to Kościół Pokoju w Świdnicy (który od ponad dwudziestu lat gości też Festiwal Bachowski każdego czerwca) i Kościół Pokoju w Jaworze, a także Narodowe Forum Muzyki we Wrocławiu oraz barokowy teatr w Szczawnie-Zdroju.

Unikalna atmosfera, wręcz bajkowa. Przeżycia niezwykle i niezapomniane.

Podsumowanie wakacyjnych podróży muzycznych to ogrom wrażeń, w sam raz do wspominania w długie jesienno-zimowe wieczory. I zachęta do snucia nowych pomysłów na festiwalowe podróże.

Ryszard Ziółkowski

Fragmenty musicalowej całości

Wojciech Futek

Ten cały musical to książka napisana przez znawców, pasjonatów i zdeklarowanych wyznawców musicalu jako odrębnego gatunku scenicznej sztuki. Jacek Mikołajczyk, Marcin Zawada i Mateusz Borkowski przedstawiają w tym obszernym opracowaniu ponad 100 wybranych przez siebie musicalowych dzieł i arcydzieł oraz ich twórców. Wybór – autorzy tego nie ukrywają – jest subiektywny. Nie znajdziecie tu na przykład *Skrzypka na dachu* i kilku innych znanych na świecie tytułów. W niczym nie umniejsza to jednak wartości, bogato ilustrowanego, wydawnictwa. Stanowi ono nieocenione kompendium wiedzy o współczesnym musicalu, nawet jeśli nie ma ambicji leksykonowych czy encyklopedycznych. Jak panowie sami piszą we wstępie, jest to „autorski wybór najciekawszych, naszym zdaniem, musicali, które popularyzujemy od lat. I robimy to w swoim stylu.”

Jacek Mikołajczyk to reżyser, tłumacz, teatrolog, autor monografii *Musical nad Wisłą*, od roku 2017 dyrektor Teatru Syrena. Razem z Marcinem Zawadą (dziennikarzem muzycznym i teatralnym, wykładowcą Akademii Muzycznej w Łodzi) prowadził w radiowej Dwójce przez ostatnią dekadę cykliczną doskonałą audycję *Ten cały musical*. Do tego duetu przy opracowaniu książki doszedł krakowski muzykolog i krytyk, znany również z audycji *Przystanek Broadway* na antenie Radia Kraków – Mateusz Borkowski. I trzej panowie wspólnie przygotowali wyjątkową pozycję, której nie powinno zabraknąć na półce żadnego polskiego fana musicalowej rozrywki.

Przez lata jedyną polską książką, poświęconą w całości fenomenowi musicalu, była *Przetańczyć całą noc* z roku 1979 niezującego już pisarza, tłumacza i prezesa ZAIKSu, Antoniego Marianowicza (możemy ją również znaleźć w bibliografii omawianej tu pozycji). Teatr Muzyczny im. Danuty Baduszkowej w Gdyni, zarówno za czasów Jerzego Gruzy, Macieja Korwina czy Igora Michalskiego, co jakiś czas – głównie z okazji kolejnych okrągłych jubileuszy – raczył nas atrakcyjnymi albumami i wydawnictwami, związanymi jednak niemal wyłącznie (co oczywiste w tym przypadku) produkcjami tej właśnie sceny. Pierwszą i jedyną do tej pory, starannie opracowaną monografię polskiego teatru muzycznego, wspominany *Musical nad Wisłą*, przygotował w roku 2010 właśnie Jacek Mikołajczyk. Nie można jednak przy tej okazji zapominać o monumentalnym opracowaniu Daniela Wyszogrodzkiego *Ale musicale! Złote stulecie 1918-2018*, po które zawsze chętnie sięgam, bo jest doskonałym źródłem wiedzy o musicalowych scenach na świecie i naj-

ważniejszych spektaklach z tego kręgu. *Ten cały musical*, choć wyraźnie ma pewne ambicje konkurować z książką Wyszogrodzkiego, jednak przynosi nieco odmienne, bo autorskie spojrzenie, na produkcje scen Broadway'u i West Endu oraz polskich teatrów muzycznych, których – przez ostatnie lata – na teatralnej mapie Polski sporo przybyło. Co powinno nas – z jednej strony – jako już zdeklarowanych, czy nawet tylko potencjalnych widzów niezwykle cieszyć, z drugiej zaś – może nieco zaskakiwać, bowiem realizacja musicali (zwłaszcza takich, które stały się światowymi przebojami), to wyjątkowo kosztowne teatralne przedsięwzięcia, wymagające – oprócz kupna licencji – najczęściej wielkiej sceny, sprawnej orkiestry, chóru, zespołu tanecznego i licznego zespołu.

Co jest, a czego – moim, nieobiektywnym, oczywiście, zdaniem – zabrakło w tym opracowaniu? Skoro umieszczono w zestawieniu *Kolędę-nockę* (która klasycznym musicaliem nie jest), to dlaczego zabrakło na przykład *Szalonej lokomotywy* Teatru STU czy pionierskiej polskiej rock-opery *Naga*, które stanowiły ważne punkty odniesienia dla rodzimego teatru muzycznego? Nie ma też – nowatorskich w moim odbiorze – kilku innych spektakli (*12 Ławek* Jarosława Stańka, *Kwiatu paproci* Adama Sztaby czy *Kumernis* Agaty Dudy-Gracz), w rozmaity sposób związanych z gdyńską sceną. Skoro wymienione są chyba wszystkie polskie premiery zagranicznych musicalowych hitów, to nie bardzo rozumiem, z jakiego powodu zabrakło akurat tak pamiętnych realizacji gdyńskiego Teatru Muzycznego, jak *Saturday Night Fever*, *Ghost* czy *Hairspray*? Skoro wśród najważniejszych postaci, związanych z polskim musicaliem znaleźli się – jak



Jerry Bock, Joseph Stein *Skrzypek na dachu*, reż. Jerzy Gruza, Teatr Muzyczny w Gdyni 1984 | fot. Grzegorz Lewandowski, ze zbiorów S. Kitowskiego

najbardziej zasłużenie – m.in. Danuta Baduszkowa, Janusz Józefowicz, Janusz Stokłosa, Wojciech Kępczyński, Wojciech Kościelniak czy Maciej Korwin, to z jakiego powodu pominięto zwłaszcza pioniera wielkich realizacji musicalowych na polskich scenach (w najtrudniejszym chyba dla takich produkcji okresie lat 80-tych) i twórcę potęgi gdyńskiego teatru, Jerzego Gruzę. To przecież za jego czasów amerykański krytyk „Washington Post”, prof. Glenn Loney, po wizycie w Gdyni w 1986 roku nazwał Teatr Muzyczny „Broadwayem nad Bałtykiem”. Brakuje też na tej liście następcy wspomnianego Macieja Korwina, Igora Michalskiego, który z sukcesami kieruje już Teatrem Muzycznym w Gdyni dekadę, i za kadencji którego zrealizowano już między innymi omawiany w książce pierwszy „lalkowy” musical *Avenue Q*, którego broadwayowska inscenizacja stanowiła sensację i wręcz obsypana została najważniejszymi dla tej formy statuetkami Tony Awards. Igor Michalski nie tylko twórczo rozwija w Gdyni dziedzictwo Gruzy i Korwina, ale i systematycznie prezentuje nam (na wszystkich trzech scenach (co jest ewenementem w polskich teatrach) kolejne udane premiery, ściągając na gdyńską scenę wielkie przeboje, takie jak *Ghost* (2015), *Notre Dame de Paris* (2016),

Saturday Night Fever (2018) czy *Hairspray* (2019). Akurat omówienia tych ostatnich spektakli, które okazały się światowymi hitami, niestety również zabrakło w książce Borkowskiego, Zawady i Mikołajczyka. Kończąc wątek przypomnę jeszcze, że nowy dyrektor gdyńskiego teatru – w zderzeniu z wielkimi broadwayowskimi tytułami – nie zapomina o rodzimych twórcach (wspomniana *Kumernis, Zły, Wiedźmin* czy też *Piotruś Pan* w technologii 3D). Ale dosyć narzekania, może nieco zaburzonego moim musicalowym lokalnym patriotyzmem, gdyż wciąż uważam gdyńską scenę za jeden z najważniejszych współczesnych polskich teatrów muzycznych, z których, nie tylko na Pomorzu, powinniśmy być dumni. W końcu autorzy przecież uczciwie zastrzegają się już na początku, rozbijając tym samym wszelkie zarzuty, że ten wybór „odzwierciedla osobiste preferencje i upodobania, a więc jest mocno subiektywny i – jak to z każdym wyborem bywa – niepełny.” I trudno z takim podejściem dyskutować, zwłaszcza, że w kilkudziesięciostronicowym wstępie opisują oni zjawisko oraz bogatą historię światowego i polskiego musicalu, nadrabiając tym samym wszystkie ewentualne braki czy pominięcia. Dlatego po ten swoisty przewodnik po ich ulubionych spektaklach



Claude-Michel Schönberg *Les Misérables*“ reż. Jerzy Gruza, Teatr Muzyczny w Gdyni 1989 | fot. Małgorzata Bramorska-Fogiel, ze zbiorów S. Kitowskiego

warto sięgać wielokrotnie, zwłaszcza, że przejrzysty, alfabetyczny układ znacznie ułatwia czytelnikom osobistą „nawigację”, nie zmuszając ich do czytania chronologicznie całości, a raczej zaprasza do częstych lub okazjonalnych (w zależności od potrzeb) powrotów do cennej zawartości. Pomaga w tym również skorowidz nazwisk oraz bogata bibliografia. Docenić należy też niezwykle rozległą wiedzę, doskonałą orientację w musicalowym świecie oraz ogrom pracy dziennikarskiej, publicystycznej i krytycznej, który stoi za ostatecznym kształtem tego wydawnictwa. To książka stworzona przez miłośników musicalowej formy nie tylko dla fanów tego zjawiska, ale mająca również ambicję zaproszenia i przyciągnięcia do tego świata zupełnie nowych widzów.

Na mojej prywatnej półce polskich wydawnictw muzycznych *Ten cały musical* zajmie wyjątkowo poczesne miejsce, tuż obok, wspomnianego wyżej, opracowania Daniela

Wyszogrodzkiego, czy książek Antoniego Marianowicza i Lucjana Kydryńskiego na ten temat. I polecam ją z pełnym przekonaniem wszystkim – zarówno zaprzysięgłym fanom musicalowej formy (do których zaliczam się i ja), jak również tym, którzy dopiero rozpoczynają swoją przygodę z tym teatralnym fenomenem.

Bowiem trudno nie zgodzić się z autorami, którzy przekonują nas, że „jedno jest pewne – musical żyje i ma się dobrze. Przetrwał wiele i przetrwa jeszcze niejedno, ale zostanie już z nami na zawsze”.

Wojciech Fułek

Ten cały musical, Mateusz Borkowski, Jacek Mikołajczyk, Marcin Zawada, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 2023, ss. 373

Nad morzem można zjeżdżać na nartach?

Mieczysław Abramowicz

Album *Fot. Kosycarz. Niezwykłe zwykłe zdjęcia Sopotu. Część II* to ponad 300 zdjęć przywołujących powojenną historię jednego z najbardziej urokliwych polskich miast i najchętniej odwiedzanych uzdrowisk nad Bałtykiem. 19. fotograficzna wędrówka ze: Zbigniewem, Maciejem i Konradem Kosycarzami – ojcem, synem i wnukiem, prowadzi nie tylko popularnym Monciakiem przez nowe centrum miasta aż do mola, ale także przez mniej znane zakątki, w których kolory wakacyjnej przygody na przestrzeni dekad splatają się z codziennymi troskami i radościami mieszkańców. Z Sopotu Kosycarzy emanuje więc magia letniej stolicy Polski, ale też toczy się w nim normalne życie miasta. Podróżujemy przez nie autobusami w barwach kremowo-czerwonych i biało-niebieskich, przyglądamy się, jak rosną pierwsze dziesięciopiętrowce na wzgórzach nad Doliną Kamiennego Potoku, spotykamy dobrych sąsiadów z ulicy Kasprowicza, odwiedzamy dział tekstylny Powszechnego Domu Towarowego, siłownię na zapleczu Algi i sklep firmowy tczewskiego PGR Malinowo przy ulicy Bieruta (która przy swoim patronie wytrwała aż do 1989 roku); a po dotarciu do linii brzegowej, kiedy plaża odpoczywa od tłumów między kolejnymi sezonami, wkraczamy na pole walki o ochronę miasta przed podtopieniami oraz poprawę czystości kąpielisk i utrzymania w dobrej kondycji sławnego mola. Bo siarczysty mróz i zimowe sztormy też chętnie nawiedzają kurort.

Sopot to nie tylko plaża, kuracjusze i festiwale piosenki. Na kartach albumu zobaczymy świat, który wciąż pamiętamy i wydarzenia, o których mówiła cała Polska, przekonamy się, że nad morzem można zjeżdżać na nartach, tuż przy



Złotym Ulu spotkać legendarnego Parasolnika, śpiewać na hipodromie razem z Tiną Turner i wybrać się na nostalgiczny spacer obok kutrów i sieci rybackich. Czarno-białe i kolorowe zdjęcia zabiorą nas w sentymentalną podróż do



przeszłości. A może odnajdziemy na nich siebie lub kogoś bliskiego? Albo po prostu kogoś znanego, kogo lubiliśmy i lubimy – na lodach u Włocha, przed Grand Hotelem, na tarasie Algi, w dawnym BWA, Spatifie, Non-Stopie, Teatrze Letnim czy w kuluarach Opery Leśnej. Kalina Jędrusik, niegdyś lokatorka Sopockiego Domu Aktora, znalazła się przed obiektywem Zbigniewa Kosycarza – z Grandem w tle – wkrótce po swoich przenosinach z Krakowa do Trójmiasta, których powodem był Teatr Wybrzeże. Taką samą drogę na tę scenę pokonał w 1953 roku Zbigniew Cybulski. Aktora spotykamy na podwórku BWA przed występem Kabaretu To-Tu związanego z Klubem Studentów Wybrzeża Żak – artysta pomaga organizatorom w ustawianiu scenografii. Jacek Fedorowicz w 1954 roku założył z Cybulskim i Kobielą studencki teatr Bim-Bom. Na albumowym zdjęciu widzimy go w roli wodzireja Juwenaliów w roku 1958. Właśnie otrzymuje symboliczny klucz do bram Sopotu. W Sopocie były wtedy tylko trzy budki telefoniczne – jedna z nich, utrwalona na fotografii, stała przed zakładem balneologicznym. W sezonie zazwyczaj ustawiały się przed nimi długie kolejki, a tu, proszę, luz i spokój, można rozmawiać przy otwartych drzwiach. Pozdrawiamy z Sopotu i słysząc, że Sopot też pozdrawia.

Mieczysław Abramowicz



Album Fot. Kosycarz. Niezwykłe zwykłe zdjęcia Sopotu. Część II. Publikację przygotował zespół KFP pracujący pod kierownictwem Hanny Kosycarz.



Tropami cieni

redakcja

Nasza koleżanka redakcyjna, Katarzyna Korczak wydała kolejną książkę – kontynuację jej *Opowieści gdańszczan* i jej pasjonującego projektu „Ślad”.

Ten tom tak przedstawia wydawca – pelplińskie Bernardinum:

Życie czterech pokoleń rodziny autorki ze strony ojca, wpisane w historię Polski. [...] Kulminacją jest odnalezienie – po dziewięćdziesięciu latach braku łączności – potomków Ryszarda Nosska. Narracja nie zawsze jest chronologiczna. Na plan pierwszy wysuwają się wrażenia, emocje towarzyszące odkrywaniu tajemnic przeszłości. Są rozdziały, w których z fotografii, dokumentów dowiadujemy się więcej, aniżeli przekazali świadkowie. Utracone widoki zakłute są na pocztówkach. Funkcjonowali w społecznościach wielonarodowych, w atmosferze miłości, zgody, tolerancji. Zawieruchy dziejów pokieroszowały im drogi.

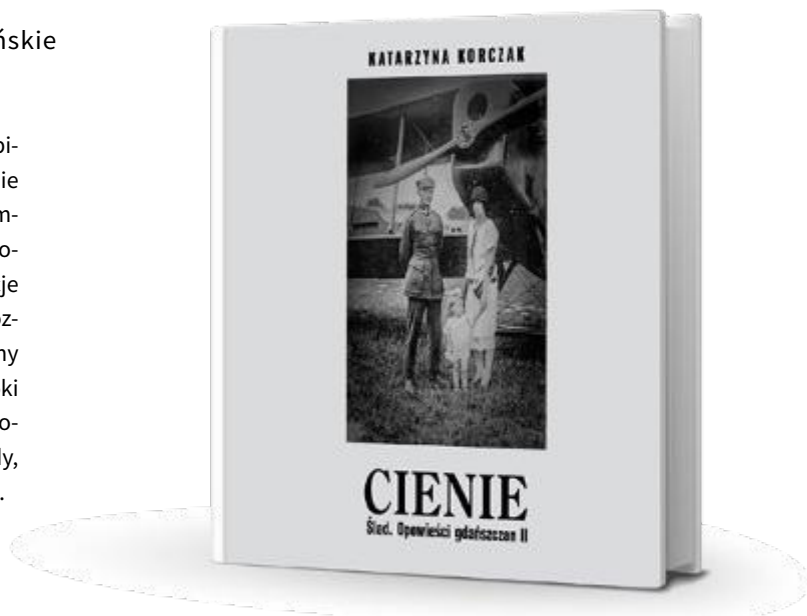
Poeta Zbigniew Joachimiak pisze we wstępie:

❗ książka jest wieloskładnikowa. Są tu zwykłe opisy, zestawienia faktów, biograficzne wątki, komentarze odautorskie i ze strony bohaterów, a przede wszystkim znajdujemy tu ogromną liczbę zdjęć i skanów, czyli obrazów. Wszystkie elementy są wielopoziomowe, są *tu i teraz*, lecz też są metaforami. Są dosłownościami i przenośniami. Dają wielopoziomowe odczucia i możliwości interpretacyjne. Możemy te elementy brać dosłownie, albo jako doświadczenia z przeszłości, ale też jako przesłania do naszych cza-

sów, do nas, do czytelników. [...] W rozmowach Katarzyna Korczak wypierała się narracyjnego charakteru książki. W pewnym sensie ma rację, to nie jest opowieść realistyczna w XIX wiecznym sensie. Jest to bardzo realistyczna narracyjna opowieść poetycka: to wielki poemat natchniony myśleniem obrazowym.

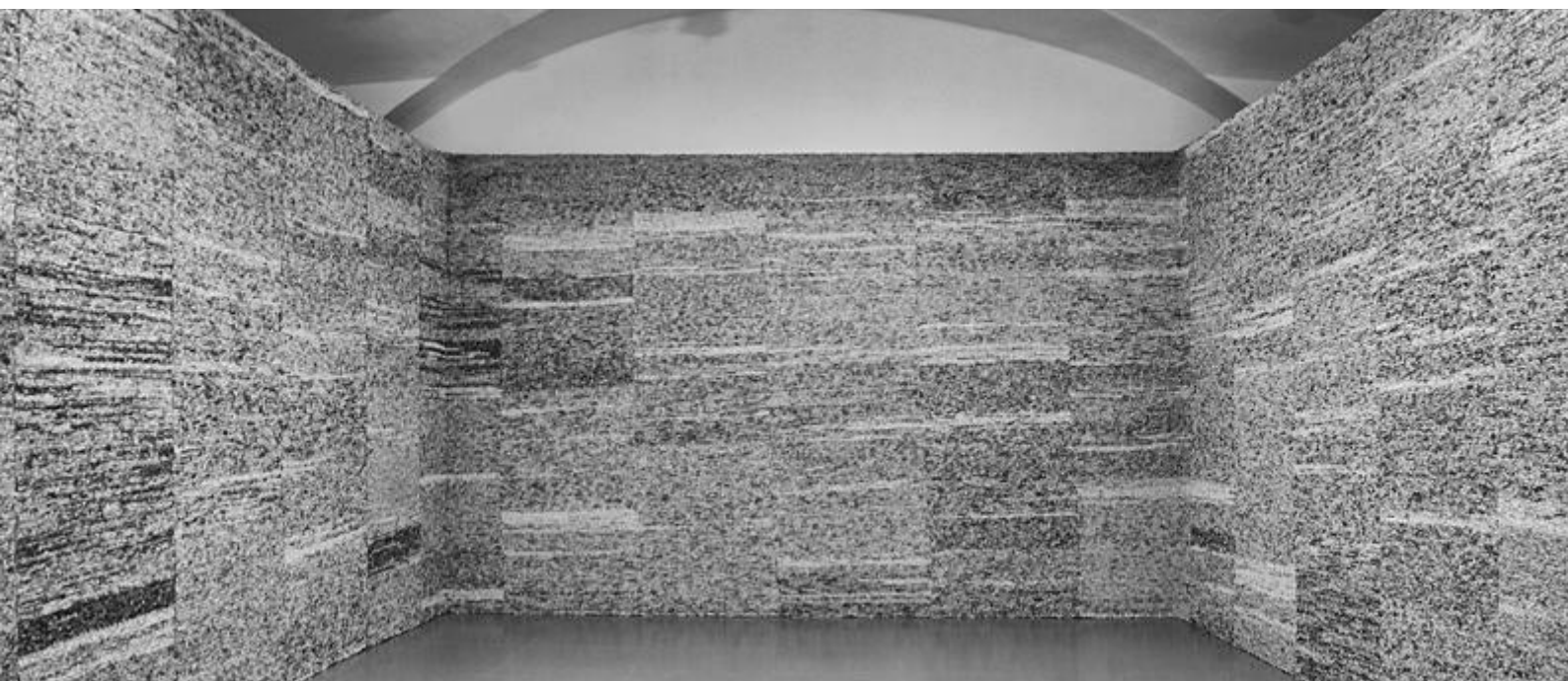
Gratulujemy Autorce. Nam też miło.

red.



WOJEWÓDZTWO
POMORSKIE

Katarzyna Korczak *Cienie. Ślad. Opowieści gdańszczan II*, wyd. Bernardinum 2023.
Zrealizowano przy pomocy finansowej Województwa Pomorskiego







www.ergohestia.pl

Uprzejmie zawiadamiamy, że kwartalnik „Słowo” jest dostępny **w Gdańsku** w Filii Gdańskiej Wojewódzkiej i Miejskiej Biblioteki Publicznej, Mariacka 42; **w Wejherowie** w Muzeum Piśmiennictwa i Muzyki Kaszubsko-Pomorskiej, Zamkowa 2A

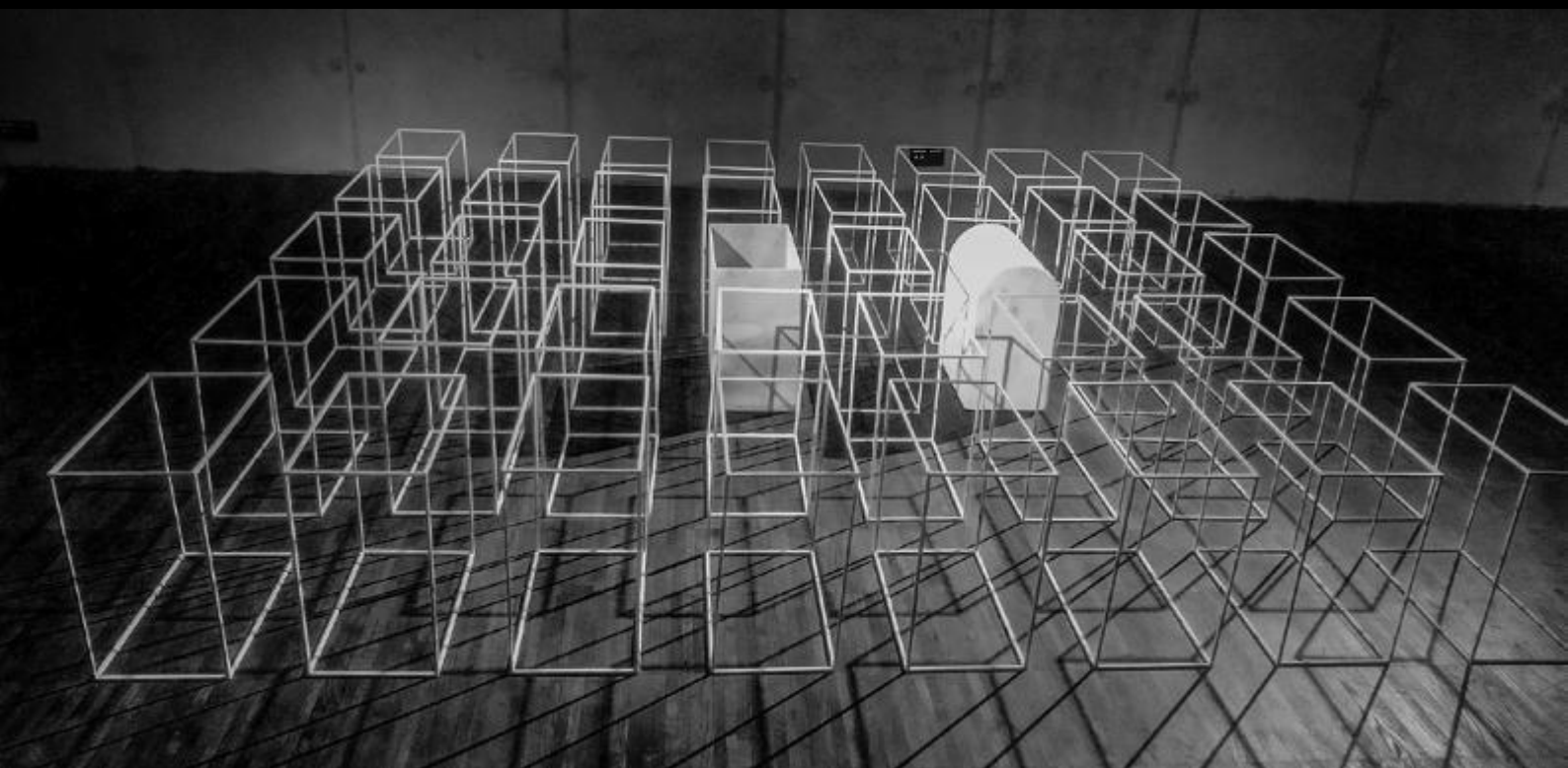
ponadto w bibliotekach Województwa Pomorskiego:

w Brusach w Centrum Kultury i Bibliotece, Dworcowa 18, **w Bytowie** w Bibliotece Miejskiej, Zamkowa 2, **w Człuchowie** w Miejskiej Bibliotece Publicznej, Szczecińska 5, **w Dziemianach** w Gminnej Bibliotece Publicznej, 8 Marca 14, **w Gdyni** w Miejskiej Bibliotece Publicznej, Świętojańska 141-143, **w Głównych** w Gminnym Ośrodku Kultury, Kościuszki 15 A, **w Gniewie** w Centrum Kultury i Bibliotece Publicznej, Plac Grunwaldzki 16/17, **w Helu** w Miejskiej Bibliotece Publicznej, Komandorska 2, **w Kartuzach** w Miejskiej i Powiatowej Bibliotece Publicznej, Dworzec 4, **w Kwidzynie** w Bibliotece Miejsko-Powiatowej, Kościuszki 54, **w Lęborku** w Miejskiej Bibliotece Publicznej, Armii Krajowej 16, **w Miastku** w Bibliotece Publicznej, Dworcowa 29, **w Morzeszczynie** w Ośrodku Kultury, Kociewska 12, **w Przechlewie** Gminnej Bibliotece i Centrum Kultury, Młyńska 2, **w Pucku** w Bibliotece Publicznej, Sambora 16, **w Redzie** w Miejskiej Bibliotece Publicznej, Derdowskiego 3, **w Skórczu** w Miejskiej i Powiatowej Bibliotece Publicznej, Jana III Sobieskiego 7, **w Sopocie** w Miejskiej Bibliotece Publicznej im. Józefa Wybickiego, Goyki 1, **w Subkowach** Gminnej Bibliotece Publicznej, Józefa Wybickiego 19, **w Sztumie** w Sztumskim Centrum Kultury, Nowowiejskiego 14, **w Tuchomiu** w Bibliotece Publicznej, Jana III Sobieskiego 18, **w Wejherowie** w Miejskiej Bibliotece Publicznej, Kaszubska 14, **w Wejherowie** w Powiatowej Bibliotece Publicznej, Dworcowa 7



Słowa

Pomorski Magazyn Artystyczny



W poprzednich numerach

Tomasz Miłkowski
Maciej Prus – ktoś pomiędzy

Zbigniew Majchrowski
Estetyka Kazimierza Nowosielskiego

Małgorzata Żerwe
Audionomia

W następnych numerach

Paweł Pacholec
Jeszcze o Krechowiczu

Stanisław Danielewicz
Komeda jako prekursor rock'n'rolla w Polsce

Adam Grzybowski
O cenzurze w latach PRL

3/2023 (7)
Kwartalnik

ISSN 2956-3739



9 772956 13732001

Upzejmie zawiadamiamy, że na stronie 51. „Słowa”
P.T. Czytelnicy znajdą spis miejsc, w których dostępny jest nasz kwartalnik.