

Pomorski
Magazyn
Artystyczny

4/2023 (8)
Kwartalnik

4/23

Danielewicz
Fułek
Huelle
Młynarski

Pobłocka
Walczak
Watrak
Ziółkowski

Stoż

literatura | sztuka | krytyka | życie społeczne

Tadeusz Dąbrowski

ISSN 2956-3739
9 177295 613732 001



Spis treści

- 3 I cierpliwie czekaliśmy na Jego nowe wiersze...**
- 4 W cieniu bukowego lasu**
Paweł Huelle
- 8 Paweł Huelle w teatr zapatrzony**
Tomasz Miłkowski
- 11 Czerwona lampka – prosimy!**
Ewa Pobłocka
- 14 Wiersze**
Tadeusz Dąbrowski
- 16 Fotografia poetycka Tadeusza Dąbrowskiego**
Bogusław Deptuła
- 20 Skażony patogenem**
Zofia Watrak
- 23 Jak szklanka wody**
Z Weroniką Sikorską rozmawia Wojciech Boros 23
- 24 Wiersze**
Weronika Sikorska
- 26 Suchotniki**
Grzegorz Walczak



Stawomir Witkowski *Musi urodzić trumnę* | repr. artysty

- 28 Opis i interpretacja – Jerzy Krechowicz**
Paweł Pacholec
- 32 Baba z cielęciną**
Wojśław Brydak
- 34 Instytut**
Marcin Jacobson
- 35 Jesienna kronika dźwiękowa**
Ryszard Ziółkowski
- 40 Opera, słownik i festiwal**
Wojciech Fułek
- 42 „ubrać bursztynową bryłę”**
Katarzyna Kita
- 44 Paw i papuga**
Wojciech Młynarski
- 47 Prawdziwy początek rock and rolla w Polsce**
Stanisław Danielewicz

Na okładce strona 1 **Tadeusz Dąbrowski *****

Na okładce strona 4 **Tadeusz Dąbrowski *****

Tadeusz Dąbrowski jest artystą bieżącego numeru „Słowa” – szkic Bogusława Deptuły na stronie 16

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

Współpracują Wojciech Boros, Olga Kubińska, Tomasz Miłkowski, Leszek J. Pękalski, Joanna Schiller-Rydzewska, Dorota Sobieniecka, 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

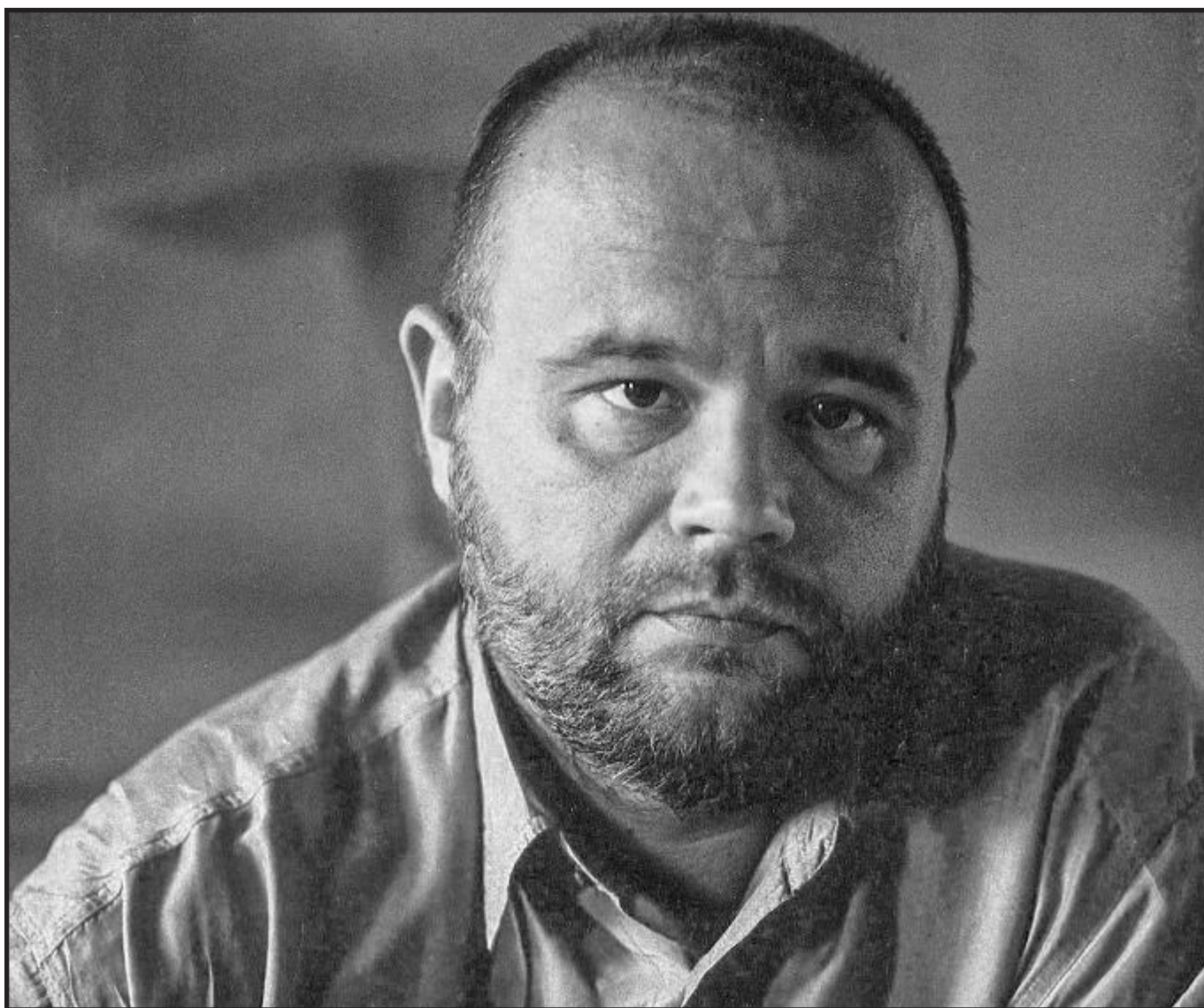
Mecenas ERGO Hestia Sopot

I cierpliwie czekaliśmy na Jego nowe wiersze...

Paweł Huelle (1957–2023)

Kiedy kilka lat temu na literackim pomorskim rynku powstawało Nasze/Wasze „Słowo”, Paweł Huelle asystował przy jego narodzinach, dopingując nas i wspierając – nomen omen – dobrym słowem, życzliwymi radami oraz doświadczeniem gdyńskiej „Blizy”, której od początku był redaktorem naczelnym. W drugim numerze naszego pisma zamieściliśmy jego piękny esej *Tratwa szaleńców*, błyskotliwie analizujący twórczość doskonałego gdańskiego malarza, grafika, wykładowcy Akademii Sztuk Pięknych – profesora Macieja Świeszewskiego. W numerze wieńczącym ubiegły rok, po uroczystym benefisie autora Weisera Dawidka z okazji 65. rocznicy urodzin, pojawił się na naszych łamach tekst Czy Paweł Huelle to klasyk? I cierpliwie czekaliśmy na obiecane nam do kolejnego numeru nowe wiersze Pawła, rozmawiając o nich z autorem tuż przed Jego śmiercią, która – jak zawsze – była przedwczesna i niespodziewana. Paweł Huelle zostawił jednak po sobie książki, dramaty, słuchowiska i teksty rozproszone po różnych wydawnictwach. Ale też mnóstwo niezrealizowanych artystycznych pomysłów, projektów i planów, które już na zawsze takie właśnie – niespełnione – pozostaną. I teraz możemy go już tylko wspominać, wracając przy okazji do niezwykle bogatej spuścizny artystycznej, jaką pozostawił – już na zawsze.

Redakcja



Paweł Huelle | fot. Leszek J. Pękański

W cieniu bukowego lasu

Paweł Huelle

Był sierpień 1933 roku. Z Bayreuth do Gdańska przybył Karl Elmendorff, aby w Operze Leśnej gościnnie dyrygować przedstawieniem *Tannhäusera*. Próba przebiegła pomyślnie, pogoda dopisywała, a na premierowy spektakl sprzedano siedem tysięcy biletów. Rok wcześniej, na tej samej scenie wystawiono *Lohengrina*. Tamto przedstawienie obejrzało łącznie 21.871 widzów, co nie było wcale rekordem. Rekord padł bowiem w roku 1930 przy okazji inscenizacji *Wolnego Strzelca* Carla Marii Webera, gdy sopocką Waldoper odwiedziło aż 22.288 widzów! Czy dlatego, że nie był to Wagner?

Karl Elmendorff prawdopodobnie nie zastanawiał się nad tym pytaniem. Jako dyrygent z Bayreuth, sławnego na cały świat Bayreuth, gdzie istniał jedyny stały teatr wagnerowski, w czasie próby na sopockiej scenie rozstrzygać musiał zupełnie inne problemy. Na przykład brzmienie pierwszych skrzypiec w uwerturze albo dialog pomiędzy Wenus a *Tannhäuserem*: w początku partii nie powinien być zbyt głośny – raczej liryczny, nieco melancholijny. To prawda – obsadę miał Elmendorff znakomitą, partię Wenus w roku 1933 śpiewała Eugenia Burchardt z Opery Miejskiej w Dreźnie, *Tannhäusera* Joseph Kahlenberg, przybyły do Sopotu z wiedeńskiej Staatsoper, Elisabeth – śpiewaczka z Nowego Yorku Göta Ljungberg, a Wolframa – Herbert Janssen z Berlina. Przyznać trzeba, że to jeszcze nie te świetne wagnerowskie głosy, które dla sopockiej sceny pozyskiwał Hermann Mertz – dyrektor Opery Leśnej. O dyryktorze i reżyserze Merzu będzie jeszcze mowa. Pozostając przy Karlu Elmendorffie, stwierdzić trzeba, że nie od razu stał się entuzjastą „leśnego” Wagnera. Co innego bowiem grać spektakl w zamkniętej przestrzeni teatru, co innego zaś prowadzić orkiestrę i śpiewaków na wolnym powietrzu, Wśród sosen i buków. Problem stwarzały zwłaszcza wielkie chóry. Jak odpowiednio je ustawić w tej przestrzeni? Elmendorff przekonał się do tej idei dopiero w roku 1932, kiedy po raz pierwszy odwiedził Sopot z okazji *Lohengrina*. Akustyka okazała się świetna, a bukowy las – niczym z germańskiej mitologii dodawał chórom wagnerowskim splendoru. Trzeciego sierpnia 1933, na parę minut przed rozpoczęciem *Tannhäusera*, Karl Elmendorff nie obawiał się o efekt artystyczny. Zupełnie co innego nie dawało mu spokoju. Oto rankiem, tego samego dnia, ktoś puścił w Gdańsku plotkę, że na spektakl w Operze Leśnej przybędzie kanclerz Rzeszy, Adolf Hitler. Nie wiadomo, co myślał wówczas dyrygent Elmendorff o nowo wybranym przywódcy Niemiec.

Możemy jedynie z dużym prawdopodobieństwem przypuszczać, że sensacyjna atmosfera tamtego wieczoru udzieliła się także i jemu – dyrygentowi z Bayreuth. A rozgrzewano ją rzeczywiście umiejętnie i jakby planowo. Według relacji gdańskiego dziennikarza – Meyera (sporo zapewne przesadzonej) od samego rana w biurze Hermanna Mertza, a także w budynku dworca lotniczego we Wrzeszczu urywały się telefony. Pytano: „Czy to prawda że?; „Proszę potwierdzić lub zaprzeczyć!; „Czy już wylądował?; „Widzieliście samolot?“. Plotka lotem błyskawicy rozprzestrzeniła się po mieście. Sporo Niemców chciało zobaczyć kanclerza na własne oczy. Wieczorem, przed wejściem do Opery Leśnej zgromadził się spory tłum. Mimo oficjalnych zaprzeczeń – a może właśnie dzięki nim – do Sopotu przyjechało znacznie więcej niż siedem tysięcy widzów. Bileterzy nie mogli opanować sytuacji i sporo osób weszło na gapę. Publiczność co chwilę wstawiała z miejsc, podobnie jak muzycy, którzy nie chcieli stracić historycznego momentu wejścia wodza. Niemiecki porządek ustąpił niemieckiemu podnieceniu, chociaż tym razem nie przerodziło się ono w niemiecki entuzjazm. Kanclerz Rzeszy nie przybył do Sopotu. A Karl Elmendorff, prowadząc chór, w błysku setek pochodni wyłaniający się z mrocznego lasu i śpiewający poręczne „Beglückt darf nun dich, o Heimat“, stracił być może swoją największą chwilę w życiu. Nie stracili jej recenzenci, którzy o sierpniowym *Tannhäuserze* napisali – także w berlińskich gazetach – że był „wyjątkowy”, „nadzwyczajny” i „przepełniony wielką romantyczną tęsknotą”. Czy była to tęsknota specyficznie niemiecka? I jak dalece wyreżyserowana została przez gdańską NSDAP? Tego w roku 1933 muzyczni recenzenci gazet nie napisali. A może jednak napisali – tyle, że nie wprost, a między wierszami. Nadchodzi wszakże rok 1934, jubileuszowy dla Naturbühne im Zoppoter Walde i letnich spektakli operowych na leśnej scenie. I na to 25-lecie przygotowano się szczególnie starannie.



Richard Wagner *Lohengrin*, inscenizacja w sopockiej *Waldoper*, 1932 | fot. archiwum

*

Na fotografii z roku 1934 Hermann Merz wygląda na człowieka zadowolonego z życia. Twarz raczej pełna niż szczupła, dobrze skrojona garnitur, okulary w drucianej oprawce i partyjny znaczek ze swastyką wpięty w klapę marynarki – wszystko to komponuje się harmonijnie w wizerunek człowieka sukcesu. A także kogoś, kto z ufnością spogląda w przyszłość. Co do sukcesów, to istotnie stwierdzić wypada, że los przychylny był Hermannowi Merzowi. Kiedy w roku 1922 – jeszcze jako dyrektor Teatru Miejskiego w Gdańsku – objął sopocką scenę leśną, niewielu ludzi przypuszczało, że uczyni z niej drugi po Bayreuth ośrodek kultu Richarda Wagnera. Wcześniej, gdy Operą Leśną kierował Paul Walter Schöffle, dramaty wagnerowskie wystawiano tu oczywiście również, ale obok nich pojawiały się dzieła Beethovena, Glucka czy Webera. Hermann Merz zmienił te proporcje. Pod jego dyktando, z wyjątkiem roku 1930, w sopockim lesie rozbrzmiewał już tylko Wagner.

I tak, poczynając od lata 1922, wystawiano kolejno: *Zygryda*, *Walkirię*, *Tannhäusera*, *Lohengrina*, *Zmierzch bogów*, *Parsifala*, *Śpiewaków Norymberskich*. Szczególnie udany był rok 1931, kiedy zrealizowano aż trzy utwory z *Pierścienia Nibelunga*, dając 3 przedstawienia w jednym sezonie. Były to: *Zygryd*, *Walikiria* i *Zmierzch bogów*.

Przedsięwzięcia wymagały wielkich nakładów finansowych i zabiegów technicznych, ale Hermann Merz okazał się zdolnym organizatorem. Przede wszystkim rozbudowano

scenę do szerokości 95 metrów, nadając jej też odpowiednią do wielkich inscenizacji przestrzeń – do 100 metrów „głębokości”. Zainstalowano też wielką kurtynę w formie przesuwanych na szynach dwuskrzydłowych drzwi, które przy 8 metrach wysokości miały rozpiętość aż 40 metrów! Zdobity ją każdego roku girlandy z bukowych gałęzi i liści, wyplatane przez kilka dni, poprzedzających pierwszy letni spektakl. Do tego dochodziła ogromna maszyna techniczna, a więc zapadnie, wózki, elektryczne wyciągi, pełne instrumentarium reflektorów i głęboki orkiestron, mogący pomieścić do 150 muzyków.

Rozmach się opłacił. W roku jubileuszowym obliczono, że za kadencji Hermana Merza wagnerowskie spektakle obejrzało łącznie 250 tysięcy widzów. W stosunku do Bayreuth był to wynik imponujący – zważywszy plenerowy charakter przedstawień. Zazwyczaj dawano ich 5 rocznie, na przełomie lipca i sierpnia. Sopot był już nie tylko kurortem. W pejzażu kultury niemieckiej stawał się miejscem znaczącym i rokrocznie przyciągał wielbicieli Wagnera z odległych zakątków Rzeszy, ale także z polskiego Pomorza, Prus Wschodnich czy państw nadbałtyckich, takich jak Szwecja, Dania, Estonia czy Litwa. Muzycy, którzy podobnie jak Elmendorff początkowo sceptycznie oceniali plenerowe możliwości wystawiania Wagnera, po obejrzeniu spektaklu chętnie podejmowali współpracę z Hermannem Merzem. Na czym więc polegał fenomen sopockiego Wagnera?

Według samego Merza sprawiała to przede wszystkim romantyczna (tak bardzo przecież niemiecka) idea połączenia



Richard Wagner *Śpiewacy norymberscy*, inscenizacja w sopockiej Waldoper, (prawdopodobnie 1934, 1935) | fot. archiwum

sztuki i natury. W wielu wywiadach podkreślał, że sceneria bukowego lasu – „pełnego mroku i tajemnic” – jaką z mitologii germańskiej przeniósł do swoich dzieł Wagner, właśnie tu, w Sopocie, dawała możliwości niezwykle emocjonalnego oddziaływania na widza. Ten równoczesny kontakt ze sztuką i przyrodą był – zdaniem Merza – czymś zupełnie nadzwyczajnym i wyjątkowym. W rozmowie z Meyerem ujął to syntetycznie: „Sztuka, Naród, Natura”, dodając: „sam obcy narodowi intelektualizm nie potrafi sprawić, aby krew teatru wrzała w żyłach”.

O narodzie w jubileuszowym roku 1934 nie zapomnieli także niemieccy politycy. Telegramy i życzenia do księgi pamiątkowej ślą między innymi Joseph Goebbels i Alfred Rosenberg, a z gdańskich dygnitarzy – Hermann Rauschning, prezydent Senatu Wolnego Miasta Gdańska czy Albert Forster, już wówczas mianowany przez Hitlera gauleiterem miejscowej NSDAP. Słowa „naród niemiecki” pojawiają się w tych gratulacjach najczęściej. Richard Wagner przestaje być muzycznym geniuszem Europy. Odtąd ma służyć wyłącznie „wielkiej sprawie duchowego odrodzenia Niemców”. Ze względu na międzynarodowy status Wolnego Miasta Gdańska, niemieccy politycy w roku 1934 jeszcze uważają na słowa. Ale to, czego nie mogą wtedy jeszcze głośno powiedzieć Goebbels czy Forster, wyznać może za to publicznie dziennikarz Wilhelm Zarske, kierujący Związkiem Gdańskiej Prasy, który stwierdza wprost: „Po oderwaniu Gdańska od ojczyzny, muzyka Wagnera świadczyła – najgłębszym uczuciem rodzącej się siły – o wiecznej niemieckości naszego Heimatu”.

Tą kropką nad „i” można by właściwie zamknąć jubileusz. Kanclerz Rzeszy i tym razem nie przybył do Sopotu, choć oczywiście wysłano mu oficjalne zaproszenie. Może dlatego, że grano tego roku *Śpiewaków Norymberskich* i *Walkirię*, on zaś z całej twórczości Wagnera najwyżej cenił sobie *Rienzię* i *Parsifala*?

W każdym razie przedstawienie *Walkirii* udało się znakomicie. Szałas Hundinga, ustawiony wokół kilkusetletniego dębu, wzbudził zachwyt widzów. Jeszcze większy aplauz wywołał sam Hunding, wyłaniający się konno z ciemności bukowego lasu. A kiedy – wśród grzmotów i błyskawic –

w akompaniamencie orkiestry i chóru Wakirie wstępowały na wzgórze, sopockie drzewa szumiały od huraganowych oklasków. A recenzenci szybko opanowali nowy język. W jubileuszowym roku 1934 rzadko pisali już o „wagnerowskim” i „sopockim” lesie. Odtąd był albo „niemiecki”, „mroczny” a najczęściej „Święty, germański las”. Czy był taki jednak od początku leśnej sceny, od roku 1909?

*

Historia Opery Leśnej zaczyna się od manifestacji patriotycznej. W kwietniu 1909 roku na wzniesieniu Promkenhöhe poświęcono pomnik żołnierzy niemieckich, poległych w wojnie francusko-pruskiej. Pomnik nie był okazały, ale uroczystość przyciągnęła sporo mieszkańców Gdańska, Oliwy i zwłaszcza Sopotu. Po przemówieniach na jednej z pobliskich leśnych polan, rozpoczął się plenerowy piknik. Nie wiadomo, czy śpiewano tam wówczas pieśń „Któż to ciebie, piękny lesie, tak wysoko w górze zbudował?”, o której to wielki pisarz austriacki, Robert Musil powiedział z przekąsem, że jest „odruchem warunkowym niemieckiego ciała narodowego”. Wiadomo natomiast, że śpiewano wiele innych pieśni patriotycznych i ludowych, i że udany piknik, a zwłaszcza naturalna akustyka doliny, otoczonej bukowo-sosnowym starodrzewem, wywarła na zebranych głębokie wrażenie.

W ten sposób zrodził się projekt muzycznych przedstawień plenerowych, któremu patronował ówczesny burmistrz Sopotu, Max Woldmann. Z budżetu miasta wyasygnowano skromną – jak na potrzeby przedsięwzięcia – sumę 2 tysięcy marek. Przystąpiono do budowy sceny, widowni, małej garderoby dla wykonawców, a także niezbędnych dróg dojazdowych, ogrodzenia i parkingu. Już po 4 miesiącach, 11 sierpnia 1909 roku nastąpiło uroczyste otwarcie Opery Leśnej spektaklem *Obozu Nocnego w Granadzie* Conrada Kreutzera. Nad całością artystyczną czuwał reżyser, muzyk i kapelmistrz Teatru Miejskiego w Gdańsku, Paul Walter Schäffer, a nad stroną muzyczną – Emil Schwartz, dyrygent Związku Nauczycieli Śpiewu.

Sukces widowiska przeszedł najśmielsze oczekiwania organizatorów. Powtórzone jeszcze dwukrotnie przedstawienie zwróciło z nawiązką koszty całego przedsięwzięcia. To wówczas zdecydowano, że na sopockiej scenie letniej gościć będzie przede wszystkim niemiecki repertuar romantyczny. I natychmiast rozpoczęto przygotowania do wystawienia dwóch aktów (I i III) *Tannhäusera* w roku 1910. Przedstawienie całej opery wydawało się wtedy jeszcze niemożliwe ze względów technicznych. Paul Walter Schäffer pragnął bowiem zachować – wzorem dramatów starożytnych – jedność miejsca akcji i był zwolennikiem raczej „naturalnej” niż „sztucznej” scenografii. Ta zasada, podobnie zresztą jak postulat repertuarowy, nie była jednak w tamtym czasie przestrzegana bezwzględnie. Obok *Złotego krzyża*, *Wolnego strzelca* czy *Umajonej Królowej*, grano również na sopockiej scenie także repertuar nieco

lżejszy, by wspomnieć choćby tylko *Barona cygańskiego* z sierpnia 1913 roku.

Ogółem w latach 1909-1921 przygotowano dwanaście premier. Zważywszy na wojenną przerwę (1915-1919), świadczyło to o rosnącej popularności przedstawień w leśnej dolinie. Mimo zdecydowanie niemiecko-patriotycznych początków, Opera Leśna nie przedstawiała się jednak letnikom, kuracjom i melomanom jako „przybytek niemieckiego ducha”. Sopocki las wokół sceny i amfiteatru nie był zatem wtedy jeszcze ani „święty” ani „germański”. Czy stał się takim za przyczyną dzieł Richarda Wagnera? Istotnie – w jego twórczości wiele elementów odwołuje się do niemieckiej mitologii, owej „germańskiej pradawności”, o której tak chętnie pisali propagandyści w rodzaju Rosenberga. Trudno jednak zgodzić się z tezą, że dramaty wagnerowskie automatycznie wywołały narodowosocjalistycznego ducha. Wagner, odwołujący się do uczuć i emocji, jak każdy romantyczny artysta, został przez ruch nazistowski użyty do celów ideologicznych i propagandowych. Jednym z elementów wykorzystywanych w tej ideologii stała się właśnie niemiecka sztuka romantyczna, a tym także Wagnerowska – z jej zamięłowaniem do scenicznego efektu, monumentalizmu i uwodzicielskiego stosunku do widza.

Hermann Merz wyczuł więc doskonale ducha nadchodzących czasów. Jako reżyser, dyrektor i członek partii oddał nazistom nieocenione usługi. Przemienił sopocki las w „las święty i niemiecki”. Odtąd nie chodzono już do Opery Leśnej zwyczajnie, lecz „pielgrzymowano” w określonym celu. *Tannhäuser* z roku 1933 jest z tego punktu widzenia momentem przełomowym w historii sopockiej sceny. Przetrwała ona – w kształcie nadanym jej przez Merza – do 1944 roku; ironicznie i szyderczo opisał ją Günter Grass w *Błaznianym bębenku*. Dzisiejsza publiczność licznych festiwali i koncertów muzycznych w tym miejscu, oklaskując rockowe kapele czy kołyszące biodrami kandydatki do tytułu kolejnej miss, nie zawsze zdaje sobie sprawę, że w tej leśnej kotlinie przez wiele lat rozbrzmiewała zupełnie inna muzyka.

To prawda, że tradycję wagnerowską przez długi okres PRL-u uznawano za wielkoniemiecką i szowinistyczną. Nie bez podstaw, zważywszy uwielbienie Hitlera dla tego



Występujący w sopockiej *Waldoper* od 1922 roku holenderski tenor Jaques Urlus, jako Zygfryd
| fot. archiwum

kompozytora i haniebnym, antysemickim tekstem Wagnera o Mendelssohnie i duchu muzyki żydowskiej. Szczęśliwie ten okres traumy historycznej mamy już za sobą, a muzyka Wagnera – uniwersalna przecież – wraca powoli na sopocką leśną scenę w rozmaitych przedsięwzięciach. Wielkie festiwalowe inscenizacje wagnerowskie nigdy już jednak nie powrócą w to miejsce w swoich dawnym kształcie. Nie ma zresztą takiej potrzeby. Pojęcie „misji niemieckiej kultury na Wschodzie” odeszło, na szczęście, w niebyt wraz z klęską III Rzeszy. Czas obecny jest dla nas już epoką swobodnych wyborów estetycznych i repertuarowych. I nic nie stoi na przeszkodzie, aby co jakiś czas na scenie Opery Leśnej rozbrzmiewał przepiękny duet Tristana i Izoldy czy fantastyczny chór pielgrzymów z *Tannhäusera*.

A przy okazji warto pamiętać, że Richard Wagner skomponował również piękną uwerturę *Polonia* (z wplecionymi w nią fragmentami polskiego hymnu), która już na zawsze pozostanie jego osobistym hołdem, złożonym odwadze i jedności wszystkich Polaków, walczących o niepodległość podczas Powstania Listopadowego.

Paweł Huelle

Tekst pochodzi z książki Wojciecha Fułki *Od huzarów śmierci do Eltona Johna – 100 lat Opery Leśnej w Sopocie*, Gdańsk Kantor Wydawniczy, 2009)

Paweł Huelle w teatr zapatrzony

Tomasz Miłkowski

Prozie dał Huelle najwięcej, począwszy do debiutanckiej powieści *Weiser Dawidek*, która stała się jego znakiem rozpoznawczym i furtką do międzynarodowej pozycji literackiej. Zachwycił oryginalnością wyobraźni i śmiałością w odkrywaniu tajemnic przeszłości. Powieść Pawła Huelle o dojrzewaniu w trudnych czasach stalinizmu i powojennych kompleksów, osnuta wokół niewyjaśnionego zaginięcia żydowskiego chłopca w Gdańsku latem 1956 roku, stała się poważną próbą rozliczenia z przeszłością.



Paweł Huelle *Kto mówi o czekaniu?* reż. Krzysztof Babicki, na zdjęciu Dorota Kolak i Stanisław Michalski, Teatr Wybrzeże 1995 | fot. Ewa Grabowska-Sadłowska



Günter Grass *Idąc rakiem*, adaptacja teatralna Paweł Huelle, reż. Krzysztof Babicki, Teatr Miejski w Gdyni, Centralne Muzeum Morskie 2012 | fot. archiwum

Opowieść o doświadczeniu z lat młodości bohatera poprowadził pisarz z dwóch perspektyw: oficjalnie toczonego dochodzenia, bezpośrednio po zajściu, które nie przyniosło jednoznacznych wyników, i prywatnego śledztwa podjętego po latach przez szkolnego kolegę Dawidka, Hellera (zarazem narratora), usiłującego dociec prawdy. Narrator próbował zrekonstruować czas miniony, w którym dziecięce zabawy sąsiadują z dramatycznymi doświadczeniami na Wybrzeżu, mrokiem okupacji, stalinizmem. Szczególne wrażenie czyni postać Żółtoskrzydłego, uciekiniera z domu psychicznie chorych, głoszącego przerażające proroctwa w stylu Ezechiela. Spotkanie z upiorami dzieciństwa nie przyniosło jednak ukojenia – niepokojące pytania o rodowód generacji pozostawił pisarz bez odpowiedzi.

Powieść doczekała się wielu wznowień i przekładów, a także ekranizacji (*Weiser*, reż. Wojciech Marczewski, 2001), próbowano ją z dobrym skutkiem przenieść do teatru (chwalony spektakl dyplomowy w Olsztynie) i radia. Zapewne prozie Paweł Huelle dał najwięcej, ale był też blisko związany z teatrem.

W Teatrze TV widzieliśmy ponad 20 lat temu udaną adaptację *Srebrnego deszczu* (reż. Jerzy Krysiak, 2000), będącej świadectwem gdańskich fascynacji pisarza ballady o splątanych losach kilku dawnych i obecnych mieszkańców jego ukochanego miasta. W jednym z wywiadów tak o tym mówił:

Już w dzieciństwie poszukiwanie niemieckości Gdańska było dla mnie czymś zarazem przerażającym i pasjonującym. Wychowywałem się w strasliwej propagandzie antyniemieckiej, a gomułkowska szkoła też się do tego dokładała. Moja rodzina tuż przed wojną i podczas wojny prześladowana była przez nazistów, ale w domu nie wpajano mi nienawiści do Niemców, zaś gdańscy „autochtoni” opowiadali mi zupełnie inną historię miasta niż ta, której musiałem się uczyć w szkole – podział na oprawców i ofiary zaczął się więc okazywać problematyczny. To dało początek moim poszukiwaniom.

Wizyta niejakiego Winterhausa w starej gdańskiej kamienicy u obecnego domownika w jego niegdysiejszym mieszkaniu daje tu pretekst do ukazania niełatwych związków Polaków i Niemców. A jednak to tylko tło do refleksji nad przemianami, do próby wejrzenia we wnętrze starzejącego się bohatera, poszukującego w przeszłości ważnych dla siebie śladów. Jerzy Krysiak z talentem przełożył zamysł autora na język telewizyjny, tworząc nastrojową opowieść o uczuciach, namiętnościach, po części już wygasłych, po części nadal żywych. Bardzo mu w tym pomogli aktorzy, zwłaszcza Władysław Kowalski (jako starzejący się mężczyzna, borykający się ze wspomnieniem niespełnionej miłości) i Leon Niemczyk (przekonujący jako gość z Niemiec, pochłonięty ideą poszukiwania ukrytego skarbu).

Wkrótce potem zobaczyliśmy *Stół* (2000), poetycką opowieść o poszukiwaniu szczęścia, debiut reżyserski Piotra Mularuka, również autora scenariusza, opartego na opowiadaniach *Stół*, *Winniczki*, *kałuże*, *deszcz*, *Przeprowadzka* z tomu *Opowiadania na czas przeprowadzki* (1991).

Ale związki Pawła Huellego ze sceną sięgają jeszcze wcześniejszych lat. Można zaryzykować twierdzenie, że przewodnikiem po teatrze był dla pisarza od dawien dawna Krzysztof Babicki. Ich znajomość, trwająca od lat studenckich, zaowocowała wieloma wspólnymi przedsięwzięciami. Powstało dzięki temu około dwudziestu spektakli. Babicki zamawiał, w pewnym sensie inspirował Huellego do pisania tekstów oryginalnych i scenariuszy dla teatru, a potem je reżyserował czy to w Lublinie, czy w Gdyni, choć zaczęło się od Teatru Wybrzeże, w którym wystawił już w roku 1995, a więc niemal 30 lat temu sztukę Pawła Huellego *Kto tu mówi o czekaniu*, nawiązującą nie tylko w tytule do sławnego *Czekając na Godota* Samuela Becketta.

Nawiązania do dzieł lub biografii wybitnych artystów miało stać się znakiem firmowym autorskich poszukiwań Huellego na terenie teatru – w jego sztukach mieli pojawić się między innymi Witold Gombrowicz czy legendarny zespół The Beatles. Chętnie sięgał pisarz do prawdziwych wydarzeń, przetwarzając opowieści reporterskie na język sceny, jak to było w przypadku sztuki o buncie betanek w Kazimierzu Dolnym czy dramatu o katastrofie okrętu podwodnego „Kursk”. Mierzył się z ważnymi dziełami literackimi, między innymi Güntera Grassa czy Karola Olgierda Borchardta.

Dobry duet wybitnego pisarza i wybitnego reżysera owocował pięknie, od początku zapowiadając sukcesy. Ich współpraca polegała na wzajemnym zaufaniu i wzajemnym szacunku do uprawianej profesji. Mówił o tym wprost Paweł Huelle już przed ich pierwszą premierą:

Autor już swoje napisał. Tutaj zaczyna się praca reżysera. Nie mam doświadczenia scenicznego i jakiegokolwiek sugestie z mojej strony mogłyby jedynie sprawie zaszkodzić, a nie pomóc. Pojawiałem się na próbach, aby dyskretnie podglądać i... uczyć się. Mam zamiar w przyszłości napisać jeszcze kilka sztuk dramatycznych, więc z ciekawością oglądałem, jak buduje się spektakl na scenie. Autor nie powinien się wtrącać. Ja zresztą mam pełne zaufanie do Krzysztofa Babickiego.

I tak to wyglądało przez całe lata, bo trzeba tu przypomnieć, że pisarz przez wiele lat związany był kontraktem z Teatrem Miejskim im. Witolda Gombrowicza, najpierw jako kierownik

literacki (2011-2015), a potem jako dramaturg (od 2016). Wywiązywał się z tych obowiązków wzorowo. Jeden z moich przyjaciół z Trójmiasta powiedział, że to były uczciwie zarobione pieniądze.

Trudno dzisiaj wyrokować, czy i które z utworów dramatycznych Huellego przetrwają próbę czasu i znajdą nowych realizatorów. Jedno jest pewne: razem z Babickim stworzyli co najmniej kilka spektakli, które będzie się długo pamiętało. Mam na myśli inscenizacje na pokładzie „Daru Pomorza”: *Idąc rakiem*, *Żółta łódź podwodna*, *Kursk* i ostatnią ich wspólną pracę – *Jądro ciemności* wg powieści Conrada.

Nie sposób na koniec nie wspomnieć chociaż o bezprzykładowej odwadze Pawła Huellego, który nigdy nie uchylał się od zajmowania jasnego moralnie stanowiska. Tak było w przypadku sprawy księdza Henryka Jankowskiego. Tak było też wtedy, kiedy pracował nad tekstami odnoszącymi się nie tylko do historii, ale i współczesności polskiej, jak w dramacie *Sarmacja* czy sztuce o zbuntowanych betankach.

Na pewno zapamiętam też sztukę *Kąpielisko Ostrów* tchnącą duchem Czechowa, napisaną specjalnie dla lubelskiego teatru Osterwy na zamówienie Krzysztofa Babickiego, a potem zrealizowaną w telewizji przez Macieja Englerta. Po lubelskiej premierze notował Andrzej Molik: „udał się autorowi *Weisera Dawidka* zabieg niezwykle: korzystając z – że się tak wyrażę – Czechowskiej trampoliny, wybił się w *Kąpielisku* ku kwestiom bardzo dzisiejszym i bardzo polskim”.

Debiut sceniczny Huellego wspomnianym dramatem *Kto mówi o czekaniu?* nie został przyjęty z entuzjazmem. Jacek Sieradzki pisał kąśliwie: „nie ma sensu stosować taryfy jak na garbatego: jego debiutancka sztuka nie okazała się olśniewającym wydarzeniem”. Alina Kietrys obeszła się z debiutantem bardziej powściągliwie i miała rację: „Huelle bardzo zręcznie operuje symbolami, porusza się z ogromną swobodą w literackiej konstrukcji, ale również nie zaskakuje”. Miał rację także Babicki, że wierzył w talent i intelektualną głębię utworów Huellego i po niezbyt przyjaznych recenzjach zdecydował się przenieść jego debiutancki utwór do teatru telewizji. Może dzięki temu ich współpraca rozkwitła i przetrwała tyle lat. A że Paweł Huelle naprawdę kochał teatr niech świadczy jego udział w zabawnym wspominkowym widowisku wg tekstów Jerzego Afanasiewa *Cyrk Rodziny Afanasjewa Bis* (Teatr Miniatura, 2004), w którym pojawił się w roli Dottore i – jak potwierdzają świadkowie – z wdziękiem rapował.

Tomasz Miłkowski

Czerwona lampka – prosimy!

Ewa Pobłocka

W mojej warszawskiej pracowni na kilku półkach uzbierało się ponad 50 moich własnych płyt. Pierwsza z nich ukazała się jeszcze przed Konkurem Chopinowskim, w którym zdobyłam nagrodę. Była to duża czarna winylowa płyta wydana przez Deutsche Grammophon Gesellschaft. Na okładce charakterystyczny żółty szlaczek i tulipany.



Ewa Pobłocka | z archiwum pianistki

Znalazły się na niej utwory kompozytorów, którzy towarzyszą mi przez całe życie. A więc Bach czyli *Aria variata alla maniera italiana*, *Scherzo h moll* Chopina, *Images* Debussy'ego. Nawet jeśli tego ostatniego kompozytora nie grywałam zbyt często, to jednak ta muzyka, obok Ravela, pozwoliła mi po latach zrozumieć jak „pokolorować” Lutosławskiego. A koncert Witolda Lutosławskiego wykonywałam wielokrotnie z różnymi dyrygentami, w tym z samym Kompozytorem. Dokonałiśmy także wspólnego nagrania. Utwór ten w sumie zarejestrowałam na płytach trzykrotnie. Z kompozytorem i Orkiestrą NOSPR, z Kazimierzem Kordem i Filharmonią Narodową oraz z Sinfonią Varsovią z Jerzym Maksymiukiem. Wariacje Bacha podsunął mi na pierwszym roku studiów profesor Jerzy Sulikowski. Myślę, że przewidział – znając mnie od wielu lat – że Bach zajmie szczególne miejsce w moim repertuarze. Znał przecież mój gust muzyczny i logikę moich wykonań, ich kolejności. Jednocześnie wskazał mi drogę na całe moje życie muzyczne.

Płyta DGG była nagraniem „na żywo” z koncertu, który odbył się w czerwcu 1980 w monachijskiej Herculessaal. Prawie wszystkie kolejne płyty były już nagraniami studyjnymi. A rozpoczynałam w Gdańsku, w budynku Radia przy Grunwaldzkiej w studiu, które istnieje do dzisiaj, wówczas wyścielonym dywanami i obłożonym płytkami dźwiękoszczelnymi. Za konsolą po drugiej stronie dużego wewnętrznego okna zasiadał pan Romuald Snarski, z nieodłączną fajką w dłoni, rozciągając aromat tytoniu „Amphora”. Przy okazji pierwszego mojego nagrania – *Sonata* Haydna i *Wariacje* Czesława Marka – mój tata zorganizował sesję fotograficzną. Tak więc będąc jeszcze uczennicą szkoły podstawowej poznawałam kulisy zawodu muzyka, który stawiając wielkie wymagania solistom, domaga się również profesjonalnego PR...

Z czasem studio wrzeszczańskie Radio niekiedy podmieniało na salę katedry akustyki (jeśli dobrze pamiętam) na Wydziale Elektroniki Politechniki Gdańskiej.

Tam nie lubiłam nagrywać! Dźwięk uciekał spod kontroli, betonowe ściany były zimne, a reżysera (akustyka z wykształcenia) interesowały tylko parametry, nie muzyka. Mimo to z jednego z tych nagrań, podczas którego towarzyszył mi profesor Sulikowski, wyniosłam na całe życie ważną lekcję. Otóż, mimo możliwości, którą zapewnia studio – tej mianowicie, że jakiś nie bardzo udany fragment można wymienić na lepszą wersję i wmontować do całości – na nagranie trzeba się jeszcze lepiej przygotować niż na koncert. Zagranie prawidłowego tekstu nutowego to nie wszystko. Najważniejsza jest myśl muzyczna, konstrukcja utworu, narracja. Tego nie da się przywołać w studiu „na zamówienie”, gdy zapala się czerwona lampka i słyszymy głos reżysera „prosimy”. O tym wszystkim trzeba myśleć podczas ćwiczenia, podczas studiowania utworu, w czasie kiedy nosimy go w sobie. A owa magiczna lampka ma tylko przypomnieć, że właśnie teraz mamy dać z siebie wszystko, zaprezentować to nad czym miesiącami, niekiedy latami pracowaliśmy. Dodatkowo, podczas nagrania należy przesaadzić w wielu warstwach. Na przykład dynamika powinna być

o wiele bardziej wyrazista niż podczas koncertu. Mikrofon często spłaszczają natężenie dźwięku i w efekcie produkcja wychodzi blado.

Swój dorobek płytowy dzielę na dwie grupy. Jedną to pozycje zamówione przez producenta, drugą to muzyka, którą sama chciałam nagrać. W kilku wypadkach się to pokrywało i to są nagrania, których czasem (bardzo rzadko) słucham. Należą do nich koncerty Mozarta zarejestrowane z Orkiestrą Leopoldinum z dyrygującym od skrzypiec Janem Staniendą, komplet *Partit* Jana Sebastiana Bacha nagrywanych na estradzie Filharmonii Narodowej podczas remontu sali koncertowej, kiedy każdego dnia sesji zmieniała się akustyka, bo właśnie wyniesiono fotele, albo zerwano klepkę podłogową, a na estradzie stały drabiny i wiadra. Naprawdę nic nie przypominało „świątyni sztuki”. Tu dodam, że sytuacji nie poprawiała świadomość, że w domu czeka pozostawione pod opieką niani lub męża niemowlę... Jednak mój zapał, motywacja, żeby zagrać jak najpiękniej utwory, które grałam latami na koncertach sprawiały, że nagrywaliśmy jak w transie. Muszę w tym miejscu napisać kilka słów o mężu właśnie. Jego nazwisko – jako producenta – widnieje na wielu moich płytach i do pewnego czasu towarzyszył mi podczas nagrań, a nawet je montował. Jego ucho było i pozostaje bardzo krytyczne. Wyprodukował setki płyt z największymi muzykami naszych czasów. Nic nie uszło jego uwadze, wymagał wiele od wszystkich, a wobec mnie nigdy nie stosował taryfy ulgowej. To właśnie mąż (jeszcze nie będąc mężem) niedługo po Konkursie Chopinowskim zaproponował mi nagranie pierwszej płyty dla „Polskich Nagrań”. Znalazły się na niej 6. *Partita* Bacha i *Sonata g moll* Schumanna. Nagrywaliśmy nocami w Filharmonii Narodowej. Żeby poprawić dźwięk fortepianu reżyser podparł wieko fortepianu białym kijem od szczotki-co jest udokumentowane na zdjęciu, które wykorzystano na okładkę. Tamto nagranie skończyliśmy 12 grudnia 1981 roku... Tak się szczęśliwie złożyło, że chociaż nagrywałam dla wielu wytwórni zagranicznych, mogłam pracować w Warszawie, w znanych sobie salach, na znanych instrumentach z zaprzyjaźnionymi reżyserami. Oni szybko mnie „rozpoznali” i wiedzieli, że abym podczas nagrania należało mnie chwalić jeśli mam „dostać skrzydeł”. Atmosfera podczas pracy nie może być „letnia” Albo ze złością wykrzykiwałam „już lepiej nie umiem, czego ode mnie chcecie”, albo oni mówili „Ewa, jest pięknie, czy możesz jeszcze raz powtórzyć w tym samym duchu”...

Wspominałam, że czasem słucham Mozarta i dawnego Bacha, słucham też nagrań ze śpiewaczkami; Jadwigą Rappe, Ewą Podleś, Olgą Pasiecznik no i pieśni Czajkowskiego, które nagrałam z Mamą. Nie wszystkie nagrywałam w studiu. Jest też kompakt z koncertu, który odbył się w Filharmonii Narodowej. Wróciliśmy właśnie z orkiestrą FN i Kazimierzem Kordem z kilkutygodniowego tournée w Niemczech, podczas którego zagraliśmy bodaj 15 razy *Koncert e-moll* Chopina. Tenże utwór zagraliśmy dwa dni po powrocie

w Warszawie. Był świetnie przygotowany. Na wyjeździe tak członkowie orkiestry, jak i dyrygent, i solista myślał tylko o muzyce. Nic nas nie rozprasza, można się skupić i naprawdę stworzyć kreację (co nie zawsze udaje się w studio w sytuacji wytworzonej jednak sztucznie). Dodatkowo moje porozumienie z dyrektorem Kordem było naprawdę nadzwyczajne. Otóż warszawski koncert został nagrany „z ukrycia”. Latami trwały negocjacje w sprawie jego wydania wreszcie po ponad 30 latach ukazała się płyta. Nagranie bez żadnego montażu. Kiedy posłuchałam go pierwszy raz „anonimowo” bardzo mi się spodobała interpretacja – i nie mogłam potem uwierzyć, że to ja grałam, świeżo, spontanicznie, z blaskiem, a lirycznie tam gdzie trzeba. Odważyłam się nawet zaprezentować tę płytę swoim studentom, co wymaga niemałej odwagi.

Jednym z albumów na zamówienie są *Nokturny* Gabriela Faure. Ileż też wylałam ucząc się tych utworów, ileż krnąbrności rzuciłam w stronę reżyserki. Już dawno przekroczony był zawarty w umowie termin wystąpienia *mastertape*, a ja wciąż nie umiałam niektórych spośród tych nokturnów, jakże innych od chopinowskich, czy od skomponowanych przez Johna Fielda.

Tu ciekawe doświadczenie – pierwszy raz nagrałam Fielda na fortepianie współczesnym, po kilku latach otrzymałam propozycję ponownego nagrania na instrumencie z epoki. Wspólnie z reżyserem wybraliśmy Pleyela, który naszym zdaniem miał dźwięk najlepiej oddający charakter tej muzyki a więc zupełnie pozbawiony agresji, delikatny, ciepły. Po zmontowaniu całości okazało się, że na Pleyelu grałam o wiele szybciej, ponieważ jego krótki dźwięk nie wystarczał aby zagrać śpiewnie, musiałam pomóc kompozytorowi.

Innym zamówieniem kompletu utworów była prośba japońskiej firmy JVC Victor o nagranie wszystkich *Pieśni bez słów* Mendelssohna. Tylko kilka z nich wstawiłam po latach do programów koncertów. Spośród kilkudziesięciu miniatur po prostu nie da się lubić wszystkich. Wobec niektórych po prostu trzeba wykonać zadanie, a to może się okazać za mało, żeby potem z przyjemnością posłuchać siebie samej. Bardzo specjalne miejsce w moim sercu zajmuje płyta z wszystkimi trzema sonatami Fryderyka Chopina. Trzecią z nich grałam od lat (w tym na Konkursie), drugą b moll zagrałam na koncercie tylko raz, a pierwszej nauczylam się specjalnie na nagranie (potem tę pierwszą nagrałam także na historycznym Erardzie). To jednak coś znaczy – nagrać wszystkie sonaty Chopina. To nie miniaturowe, a duże formy, muszą być doskonale skonstruowane, pełne napięć i kontrastów i w tym wypadku świadomość, że można coś powtórzyć, zmontować, nie pomaga. Sonaty lubiłam nagrywać długimi odcinkami. Czasem wręcz całymi częściami a niekoniecznie całymi utworami, bo do tego trzeba wyjątkowej koncentracji. Co innego podczas koncertu, kiedy wiemy, że danego wieczoru mamy szansę na jedno tylko zgranie.

Niedawno dokonałam nagrania całego *Das Wohltemperierte Klavier*, obu tomów, które zbiera naprawdę entuzjastyczne recenzje na świecie. Tu, u Bacha, zarówno podczas pracy w domu jak i w studiu, także podczas koncertów na których wykonywałam cały 1. lub 2. tom preludiów i fug w jednym wieczorze, kochałam każdą nutę, o każdej wiedziałam jak chcę ją zagrać. Samo rozplanowanie pracy nie było łatwe. Trudno ćwiczyć 24 preludia i 24 fugi naraz. Nagrania trzeba było rozłożyć na kilka sesji (niektóre rozpoczynały się o godzinie 23-ej). Musiał być między nimi większy odstęp czasu. Trzeba było zgrać terminy studia, terminy reżyserów, stroiciela, dostępność fortepianu Shigeru Kawai, który jechał z Dusseldorfu no i moje. Kiedy już to wszystko było ustalone, na dwa dni przed zaplanowaną sesją niebezpiecznie rozciąłam palec i chociaż fortepian był już w drodze, wszystko trzeba było odwołać. W końcu jednak udało się zebrać wszystkie nitki do kłębka.

Grając tego Bacha mam wrażenie, że zawarłam w tej muzyce część siebie. To były piękne godziny pracy, podczas

których każdy z biorących udział w sesji nagraniowej zrobił najlepiej to co do niego należało. Co znaczy najlepiej? Nie myśleliśmy o tym, żeby było równiej, szybciej, głośniejsze. Nie chcieliśmy, żeby było podobne do gry kogoś innego. Ja, jeśli poprawiałam to szukałam, żeby było jeszcze bardziej „o czymś”. Miał to być Bach, mój Bach. Obok fortepianu stała butelka coca coli, leżała tabliczka czekolady, żeby w razie spadku koncentracji jakoś się wzmocnić.

Na nagrania zawsze przychodzę ubrana na czarno, żeby nic mnie nie rozpraszało. Tylko klawiatura, mikrofon, odstęp. Spełniłam swoje marzenie, nagrałam całe DWK. Kiedy biorę do ręki oba albumy każdy po 24 preludia i fugi we wszystkich tonacjach jestem szczęśliwa. Drugi tom ukazał się w sierpniu bieżącego roku, jeszcze nie posłuchałam... I choć na pulpicie fortepianu leży już kilka wydań *Wariacji Goldbergowskich* – czuję się spełniona.

Ewa Pobłocka



Tadeusz Dąbrowski ***

Tadeusz Dąbrowski

DOMNOŚĆ

Te same dziewięć kroków z pokoju do kuchni
i cztery z kuchni do sypialni, pokonywane
codziennie, na pamięć, odruchowo, z impetem
okupionym czasami ocierką biodra o klamkę,
która była jednak o kilka centymetrów
bliżej (przyzwyczajenie z poprzedniego życia?).

Teraz pokonuje zyglakiem drogę między
sklepem nocnym a wiatą tramwajową. Mówią:
bezdolny, pijany, pomyłony, a on po prostu idzie
z kuchni do pokoju.

NA CZYM POLEGA TEORIA STRUN?

Na tym, że poeta pociąga za jedną z nich,
wydobywając uwodzicielski dźwięk,

a gdy ją puszcza, ta uderza o inne,
i przenikają się światy, dzieją się cuda,

o których nie śniło się filozofom, „to
niemożliwe” – mówią wtedy ludzie,

widząc, jak ich rodzice umierają, a dzieci
zaczynają chodzić. Potem wszystko wraca

na swoje miejsce; naukowcy wymyślają
niestworzone rzeczy, poeci piszą w mozołach.

KILKA MYŚLI O NATURZE ZŁA

Zło nie jest ciemną stroną mocy,
choć nie jest pozbawione siły.

Nie jest substancją,
ale nie jest też brakiem.

Zło jest jak resztki gówna
w rowku podeszwy twoich
galowych butów.

KOMUNIA

W skupisku chłapięcych głów,
wyglądających jak kępka
opieniek, znajduję swoją,
patrzę z przekorą w obiektyw,
jak w tunel czasoprzestrzenny.

Czarno-białe zdjęcie
z Pierwszej Komunii Świętej
znalazłem na dnie szuflady,
porządkując rozwodowe sprawy.

Tego przede mną już nie ma,
rozbił się o skały
podczas raftingu po rzece
wódki. Ten z otwartymi ustami,
misjonarz w Argentynie,
zginął w wypadku, chciał
wyminać dziką świnię
na drodze albo w sobie.

I moje życie kończyło
się wiele razy. Teraz
robię wszystko, by wrócić
do swojej ławki. Zapomnieć.
Lecz kiedy patrzę w oczy
tamtemu chłopcu, widzę,
że chciałby wyskoczyć z siebie.

Gdziekolwiek, choćby i do mnie.



SZUM

Marcinowi Dymiterowi

Side A

Kaseta magnetofonowa
sprzed trzydziestu lat.
Byłem w niej zakochany
podczas kolonii w górach.
W kasecie też.

Muzyka faluje,
spłascza się i zanika.
Drobną blondynkę i góry
przysypuje szum.

Tlenki wspomnień
rozchodzą się w swoje strony.
Tyle ze mnie zostało,
co na tej kasecie.

Side B

Ale zaraz, ja przecież
wciąż tam siebie słyszę,
a najbardziej w szumie,
gdzie spotyka się ten,
którym nigdy nie będę,
z tym, do którego nie wrócę.

W tym szumie mogę nawet
robić to z nią,
choć była nieletnia.

Jak drzwi windy
zamykają się dwie cisze:
ta przede mną
i – po mnie.

ŻUŁAWY

Czy lubisz Żuławy? – spytałem ją i natychmiast
usłyszałem samego siebie, ale ona, o dziwo,
rzuciła się na mnie i to na tyle skutecznie,
że mamy trójkę dorosłych już dzieci. Rzecz jasna,

zmyślam to wszystko, żeby nakarmić poezję,
mknąc autem przez Żuławy z przyszłą matką trójki
moich dzieci, gdy z nagła dopada mnie pokusa,
by przepleść nitkę tekstu osnową życia, więc pytam

spontanicznie: Czy lubisz Żuławy? Lecz nie dostaję
żadnej odpowiedzi.

Czy lubisz Żuławy? – spytałem ją i natychmiast
usłyszałem samego siebie, lecz ona, o dziwo,
rzuciła się na mnie i to na tyle skutecznie,
że mamy trójkę dorosłych już dzieci. Rzecz jasna,

zmyślam to wszystko, żeby nakarmić poezję,
mknąc autem przez Żuławy z przyszłą matką trójki
moich dzieci, gdy z nagła dopada mnie pokusa,
by przepleść nitkę tekstu osnową życia, więc pytam

spontanicznie: Czy lubisz Żuławy? Ale kobieta
patrzy w żuławski pejzaż i nie odpowiada.

Czy lubisz Żuławy? – spytałem ją i natychmiast
usłyszałem samego siebie, ale ona, o dziwo,
rzuciła się na mnie i to na tyle skutecznie,
że mamy trójkę dorosłych już dzieci. Rzecz jasna,

zmyślam to wszystko, żeby nakarmić poezję,
mknąc autem przez Żuławy z przyszłą matką trójki
moich dzieci, gdy z nagła dopada mnie pokusa,
by przepleść nitkę tekstu osnową życia, więc pytam

Czy lubisz Żuławy? I słyszę: Trochę płasko.

Tadeusz Dąbrowski – urodzony w 1979 r. Poeta, eseista, krytyk, redaktor dwumiesięcznika literackiego „Topos”. Publikuje w „Twórczości”, „Odrze”, „The New Yorker”, „Paris Review”, „Frankfurter Allgemeine Zeitung”, „Neue Zürcher Zeitung”. W Radiu Gdańsk współprowadzi audycję poetycką „Po pierwsze wiersze”. W latach 2012–2019 dyrektor artystyczny festiwalu Europejski Poeta Wolności. Autor powieści Bezbronna kreska (Biuro Literackie, 2016) oraz ośmiu zbiorów wierszy, m.in. Te Deum (2005), Czarny kwadrat (2009) i Scrabble (2020). W 2022 r. nakładem Państwowego Instytutu Wydawniczego ukazał się tom jego wierszy zebranych To jest fajka. Laureat dziesiątków stypendiów i nagród, m.in. Nagrody Kościelskich (2009) oraz „Małego Berła” Fundacji Kultury Polskiej (2006), które otrzymał od Tadeusza Różewicza. Tłumaczony na 30 języków. Mieszka w Gdańsku. Fotografuje.

Fotografia poetycka

O zdjęciach Tadeusza Dąbrowskiego

Bogusław Deptuła

Zapytałem wybitnego znawcę fotografii, czy istnieje takie pojęcie jak „fotografia poetycka”. Odparł, że nie, i jest ciekaw, wobec kogo mam zamiar zastosować to nowe określenie.

Jakże często wyjazd, podróż czy przeprowadzka do dalekiego kraju sprawiają, że nasze spojrzenie, nasz ogląd rzeczywistości zmienia się diametralnie. Nagle zaczynamy zauważać rzeczy, ludzi, sprawy, których dotąd zupełnie nie dostrzegaliśmy. Nasze widzenie staje się bardziej detaliczne, a co za tym idzie – paradoksalnie – bardziej poetyckie... czyli uważne, przemyślane i naoczne zarazem.

Poezja jest uważnością. Fotografia jest spostrzegawczością. Autor tych zdjęć jest poetą na stypendium czy w delegacji, lecz przede wszystkim pozostaje poetą uważnym, wciąż poszukującym motywów. Patrzy, przygląda się, notuje w pamięci..., aż nagle przypomina sobie, że ma pod ręką aparat fotograficzny, którym jest w stanie uchwycić coś, co być może nie chce skryzystalizować się w słowach. Aparatów fotograficznych jest bardzo wiele, ale jest wśród nich taki, którego nie sposób pomylić z żadnym innym, czyli Leica. Leica to legenda, Leica to rytuał, Leica to religia. Kult tego właśnie fotograficznego narzędzia rośnie od czasu, kiedy zaczęli się nim posługiwać mistrzowie światowej fotografii z Henri Cartier-Bressonem na czele. Tadeusz Dąbrowski na pewno o tym wiedział. Wiedział i skorzystał. W dodatku skorzystał bardzo świadomie i konsekwentnie, tworząc poetycką, zawieszoną w czasie, niepodległą wobec aktualnych trendów czy mód, tonację swych ujęć.

Nie będę pisał, na czym polega specyfika aparatów i szkielec Leiki, Tadeusz Dąbrowski być może sam o tym kiedyś opowie, bo to jest na pewno bardzo ważne dla niego doświadczenie. Tego narzędzia nie można przecenić. To swoisty skarb, fotograficzny Graal. Ten, kto poczuł w swoich dłoniach aparat Leica, nie zamieni go na nic innego. Inną legendę i krąg wyznawców mają średnioformatowe lustrzanki Rolleiflex, których także używa Dąbrowski. Obraz pojawia się w nich na matówce oglądanej od góry przez tak zwany kominek i, aby skomponować kadr, trzeba poruszać całym ciałem. Można więc powiedzieć, że to fotografowanie całym sobą, a nie tylko okiem.

Zatem wyjazd. Wcale nie musi być tak znowu daleki czy egzotyczny, ale zmiana dekoracji jest nad wyraz przydatna. W dwóch wieżach gotyckiego kościoła rozpoznaję Zurych, czyli szwajcarską przewidywalność, zamożność, może nuda. Nie jestem pewien, ale myślę, że to była wiosna, mocne

światło, dezawuuujące rzeczywistość. Rzeczywistość trochę jakby ospała, może nieco emerycką, spowolnioną; młodych, pięknych i szalonych nie widzę w tych kadrach. Szwajcarskie poczucie bezpieczeństwa melancholizuje te kadry; spowolniony świat, światło słoneczne wiosennie obnażające to, co jest pod przedmiotami, ducha i mentalność, konstruuje obrazy, światło właściwie demaskatorskie. Kadry, nawet jeśli z ludźmi, to bez twarzy, dyskretna zachowana, bo przecież cholernie trudno wycelować aparat w nieznaną, nieprzygotowaną, niespodziewającą się tego twarz, szczególnie subtelny poecie.

Twarzy brak, ale scenografie samotności pobudowane w najmniejszych wprost detalach: puste ławki, krzesła, deptaki. Mógłbym przyjąć inną strategię: szczegółowo opisać na tych stronach jedno wybrane zdjęcie. Opisy... tego uczono mnie dość wytrwale na zajęciach ze sztuki średniowiecznej, powtarzając, że opis dzieła sztuki to absolutna podstawa. Po latach mogę się nawet zgodzić z tym lekko przemocowym stwierdzeniem. Nie będę pisał, dlaczego przemocowym! Przeczę samemu sobie, ale przyznaję, że wnikliwy i przenikliwy opis może naprawdę bardzo wiele ujawnić z treści dzieła sztuki, że sucha analiza może pomóc w dotarciu do jego istoty.

Stwierdziłem jednak, że nie musimy przenikać rodowodu tych kadrów. Są samodzielne i ujawniają wrażliwość poetycką ich autora, bo za niedługo każdym z nich mógłby stać wiersz. Wiersz o paczce porzuconych gazet, o dwóch łyskach na jeziorze, o deszczu spływającym po plecach i pupie posągu. Tadeusz Dąbrowski, fotografując, nie przestaje być poetą. Sam nie wiem, który z tych obrazów, obrazowych poematów, jest najtrafniejszy. To swoiste, utrwalone w kryształach srebra, haiku; mało składowych, maksimum przekazu, emocji, opowieści.

W tomie *Środek wyrazu* Tadeusza Dąbrowskiego z 2016 roku znalazłem dwa szwajcarskie odniesienia. Może jest ich więcej, ale dwa wpadły mi w oko. W wierszu *Zurych, pierwsza notatka* pada stwierdzenie: „Jest ładnie, nieładność tkwi we mnie (...)”. I to nie jest dziwna reakcja na spotkanie z tym miastem. W dalszej części tekstu poeta ze swadą dotyka politycznych i moralnych paradoksów pulsujących pod naskórkiem perfekcyjnie funkcjonującego

systemu o nazwie Szwajcaria. Jest jeszcze jeden przenikliwy utwór, zawierający motywy, które wśród zdjęć Tadeusza Dąbrowskiego można by pewnie odnaleźć, a nawet jeśli takie fotografie jeszcze nie powstały, to nie znaczy, że dzisiejszy spadkobierca Adama Mickiewicza nie rozwinie ich w przyszłości w swoich monochromatycznych obrazach. Mam na myśli wiersz pt.

Da-
von

Wyciągam z niego jeden tylko kadr, który jest opisem; metaforę zostawiam analitykom poezji:

(...) *Drut kolczasty
wrośnięty w pień akacji*

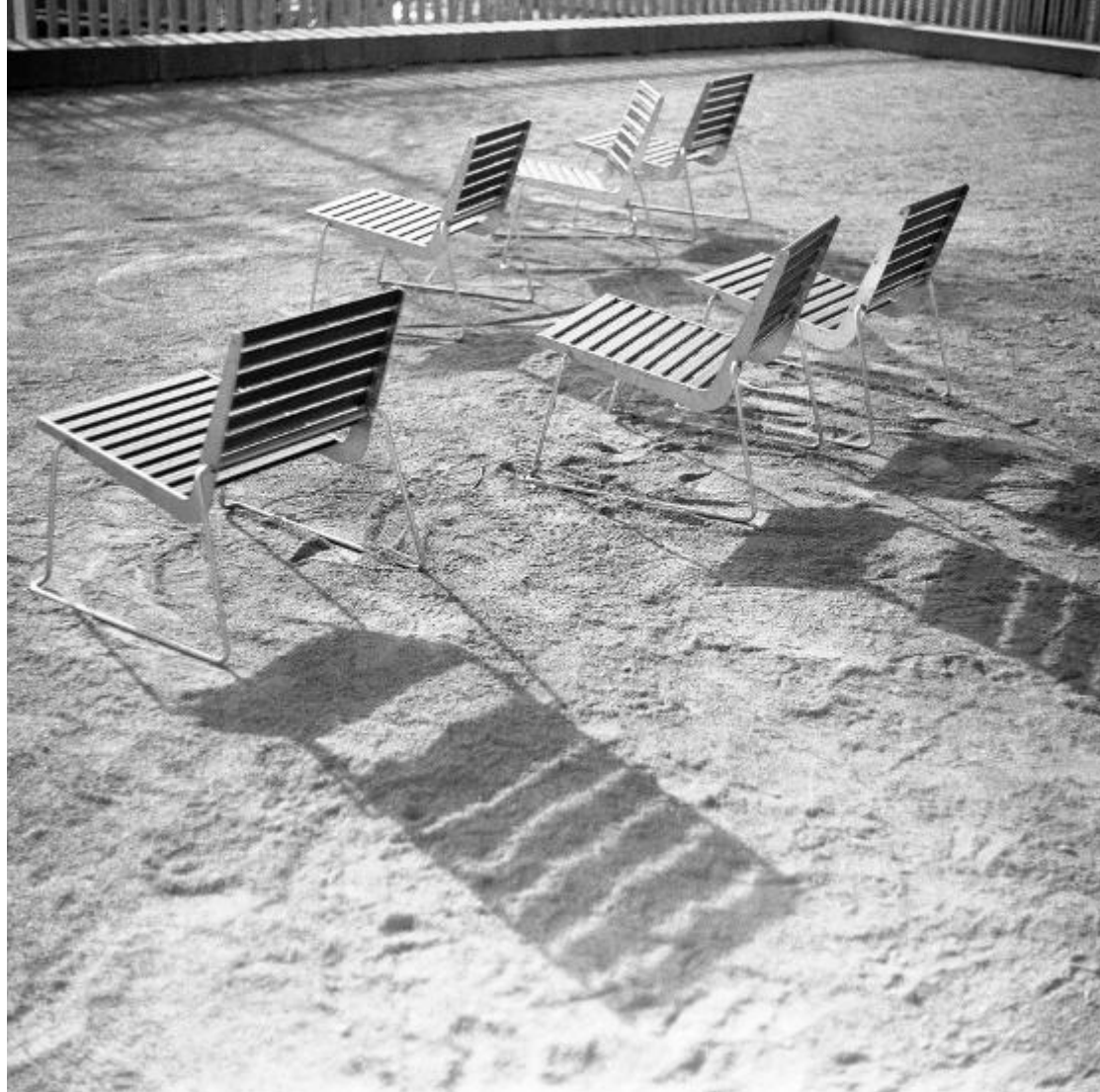
Męczeństwo drzewa, cicha zgoda na cierpienie, akceptacja losu, niełatwego w owej pozornie przeszczęśliwej Szwajcarii, jest jak powiedzenie: *Et in Arcadia ego*. Tak ja zobaczyłem wszystkie te „fotograficzne wiersze” Dąbrowskiego, który naciskał migawkę, coś zatrzymywał w kadrze, szukał piękna i wiecznotrwałości, a znalazł przemijanie i śmierć, czyli tak jak powinien, bo nawet Szwajcaria nie jest od nich wolna. Ziemski raj nie istnieje. Piękno owszem, ale zawsze jest ono podszyte utratą. Poetycka fotografia Tadeusza Dąbrowskiego z całą mocą to objawia.

Bogusław Deptuła



Tadeusz Dąbrowski ***





Tadeusz
Dąbrowski ***

Skażony patogenem

Zofia Watrak

Mineło 40 lat pracy artystycznej prof. Sławomira Witkowskiego. Z tej okazji odebrał Nagrodę Prezydenta Gdańska. Uroczystość wręczenia nagrody, połączona ze spotkaniem autorskim, odbyła się 27. października w Centrum Sztuki Współczesnej „Łaźnia”.

Pierwsza wystawa miała miejsce w 1983 roku na Wydziale Humanistycznym Uniwersytetu Gdańskiego. Były to rysunki, które można wpisać w szerszy cykl, zatytułowany „Meandry wyobraźni”. Ich groteskowa poetyka oddaje klimat czasu i lęki, związane ze stanem wojennym. Witkowski był jeszcze studentem II roku Wydziału Grafiki Projektowej. W ekspresyjnym rysunku poszukiwał środków wyrażenia indywidualnej emocji poza obowiązującą wówczas designerską formułą, opartą na prymacie chłodnej kalkulacji, dyscyplinie myślenia i logice. Rysunek był swoistą ucieczką od intelektualnych zasad tradycji polskiej szkoły plakatu, ciągle obecnej w edukacji Wydziału. Rzeczywistość weryfikowała tę tradycję, gdy pracownię Projektowania Graficznego zaraz po stanie wojennym objął Cyprian Kościelniak, którego program otwierał przed studentami nowe perspektywy i możliwości. Logicznemu porządkowi przeciwstawiał emocje, jako istotny budulec międzyludzkich relacji.

Niewątpliwie polityczny kontekst czasu oraz fascynacja, wyniesione z pracowni Kościelniaka, jego metody dydaktyczne, atmosfera wolności, jaką budował, były pierwszym ważnym impulsem dla podejmowanych decyzji artystycznych. Tworzyły warunki do odkrywania własnego indywidualnego wyrazu i miały wpływ na dalszy rozwój osobowości Witkowskiego. Jego wczesne prace były tego dowodem. Poszukiwanie formy stylistycznej, która myślowy skrót narracji łączyłaby jednocześnie z emocją, stało się zasadą nadrzędną nie tylko projektowania graficznego, ale też sensem twórczości w ogóle. Emocje określały jego niezmienną potrzebę buntu i niezgody, co widoczne jest szczególnie w latach 80. i także później zwłaszcza, gdy zdecydowanej postawy etycznej wymagał kontekst rzeczywistości zewnętrznej, a ten był zawsze obecny w jego twórczości.

Wydaje się, że najlepszym autokomentarzem jest zaprojektowany przez artystę plakat do monograficznej wystawy „Patogen”, która miała miejsce w Sosnowieckim Centrum Sztuki – Zamek Sielecki. Autorski wybór prac z różnych okresów można potraktować jako artystyczne przesłanie. Tytułowy patogen kieruje uwagę na świadomy wybór kreacji, ułożonej w mitologii artysty, obciążonego chorobliwą skazą wewnętrznego przymusu twórczego, dla



Sławomir Witkowski *Crime Story* | repr. artysty

którego świat jest surowcem i substratem własnych przeżyć i refleksji. Autoportret artysty z pędzlem w zębach jest jego przesłaniem. Pędzel jest nie tylko atrybutem profesji, ale także narzędziem, jedynie możliwą bronią, służącą walce z nieakceptowaną rzeczywistością.

W latach 80. w twórczości Sławomira Witkowskiego pojawiały się prace, nawiązujące bezpośrednio do sytuacji społeczno-politycznej, jak *Głód* (litografia, 1986), *Pluton* (szablon, 1988), *Przesłuchanie* (litografia, 1986) czy *Zadyma* (litografia, szablon, 1987). Były sztandarowymi manifestacjami zaangażowanej postawy artystycznej. Ich zaletą była umiejętność redukcji narracji do umownego znaku graficznego, wywiedzonego z języka plakatu. Pod wieloma względami Witkowski był reprezentantem swojego pokolenia. Jednak od wspólnotowego ekspresyjnego gestu wyróżniał go, nie często dostrzegany, polityczny kontekst współczesności. Choć w tamtych latach, jak wielu innych, malował także wielkoformatowe obrazy, to twórczość jego zdominowała grafika, zwłaszcza odkryta litografia z jej możliwościami przeniesienia do grafiki wartości malarzkich. Także często stosowana technika szablonu sprzyjała zwłaszcza podejmowanym tematom przemocy i agresji.

Sławomir Witkowski *Musi urodzić trumnę* | repr. artysty

Twardy kontur, linie biegnące skosami, łamane ostrymi kątami, wynikające poniekąd z techniki szablonu, stają się charakterystycznym „pismem” Witowskiego, obecnym także w malarstwie. Obie dyscypliny, uprawiane równolegle, zachowują spójność stylistyczną, w ramach ciągłości podejmowanych wątków tematycznych. Przenikania wydają się dwukierunkowe.

Kolejne lata przynoszą znaczącą przemianę tematów, a zatem i środków wyrazu. Wcześniejszym sygnałem przemian jest zainteresowanie twórczością Schulza, potwierdzone udziałem w wystawie „Bruno Schulz” w warszawskiej Galerii SARP w 1988. Zauważalny w latach 80. renesans recepcji twórczości Brunona Schulza zbiega się z tendencjami młodego malarstwa do manifestowania irracjonalnej, pierwotnej natury, zdominowanej przez instynkty.

Ulica krokodyli i *Ptaki* nawiązują wprost do prozy Schulza, są jednocześnie wyrazem identyfikacji z wartościami preferowanymi przez pisarza, które wynikały z jego przekonania o wyższości intuicji nad intelektem. Stąd opis ulicy krokodyli jest obrazem cywilizacji, jako stanu nieautentycznego, niezgodnego z naturą człowieka i groźnego dla jego emocjonalnych własności duchowych. Prymat uczuć nad intelektem łączył Schulz z doznaniem estetycznymi. Był przekonany, że określone stany emocjonalne wywołują kolory. Szarości, bezbarwności *Ulicy Krokodyli* przeciwstawiona jest feerii kolorów przypisanych *Ptakom*. Przedmioty piękne i dobre to te, które są bezinteresowne, pozbawione praktycznych, utylitarnych funkcji, przez cywilizację zdegradowane i wyrzucone poza jej obszar.¹ Wydaje się, że w latach 90. twórczość Sławomira Witkowskiego była w orbicie estetyki Schulza, łącznie z preferowaną przez pisarza skalą barw. Etyka w jego twórczości stała się miarą wartości estetycznych.

Przełom lat 80/90 przynosi także wątki erotyczne, dalekie jednak od obsceniczności (obecnej zwłaszcza w pracach artystów Gruppy). Dla Witkowskiego erotyka jest raczej demonstracją radości, czerpanej z seksualności. *Miłość* ma

różne odcienie, najczęściej towarzyszy jej nuta grzesznej zabawy zabarwiona humorem, jak w kompozycjach: *Miłość nie zna granic* (akryl, olej na płótnie, 1988), *Sjesta* (litografia, 1986), *Dobry cyc to jest nic, dobre pióro to jest to* (technika mieszana, 1989), *Tańczące* (technika mieszana, 1989). Symbolicznym żywiołem erotyzmu jest *Ogród* (technika mieszana, 1990), także *Zuza i dziady* (szablon, 1988) – satyryczna trawestacja znanego sztuce motywu biblijnego. Po rozstaniu z okresem pokoleniowego buntu przychodzi czas wyciszenia emocjonalnego i skupienia na tematach intymnych i uniwersalnych zarazem. Szczególnym wyrazem tej przemiany jest cykl „Sceny z życia codziennego z kościotrupem w tle”. Motyw kościotrupa towarzyszy portretowi ciężarnej żony. Ciągłość życia, której gwarancją jest kobieta, łączy się z refleksją jego przemijalności. Sięgając po ten znany historii sztuki wątek, Witkowski przywraca jego znaczenie we współczesnym świecie, którego kultura spycha śmierć na marginesy świadomości. Śmierć i sen w twórczości Witkowskiego mają tę samą twarz. Jest nią po wielokroć przetwarzany portret żony.

Motywy czaszki i kościotrupa pojawiają się głównie w kontekście wanitatywnej symboliki. Taką też funkcję pełnią w obrazach Witkowskiego. Szkielety pojawiają się zwykle w tanecznym uścisku. Za partnera biorą sobie kobiece ciało. Koncepcja przedstawień śmierci jako ożywionego szkieletu sięga karnawałowego mitu. Jako postać karna-

Sławomir Witkowski *Ostatnie zwanie z cyklu „Ukraina”* | repr. artysty

wałowa ulega zabiegowi degradacji. Lęk przed śmiercią zostaje tym samym rozbrojony, szkielet przestaje straszyć. Towarzyszy ludzkiej codzienności jako integralny element codziennego życia.

Grafika, uprawiana równolegle z malarstwem, spełnia potrzebę szybkiego reagowania na wyzwania czasu aktualnego. Oprócz tradycyjnych technik, dla grafika projektowego, komputer stał się naturalnym narzędziem, najbardziej od-

¹ Czesław Karkowski, *Skala preferencji wartości zakładana w utworach Schulza w: Kultura i krytyka inteligencji w twórczości Brunona Schulza*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1979, s.43-100



Sławomir Witkowski *Zakupy* z cyklu „Ukraina” | repr. artysty

powiadającym współczesnej komunikacji. Spełniał potrzeby pospiesznej, wielowątkowej narracji, tak znamienne dla twórczości Witkowskiego, której istotą była zawsze reakcja na umykające zdarzenia i związane z nimi emocje. Wydruk komputerowy z taką łatwością wywiedziony z rysunkowego szkicu, z nieoczekiwanego zderzenia gotowego obrazu, spełniał wymóg chwili. Pozwalał na szybką realizację zamysłu artystycznego. Perfekcyjna znajomość cyfrowego narzędzia pozwala mu z jednej strony budować autonomię wirtualnego obrazu, a z drugiej wykorzystywać wszystkie wcześniejsze osiągnięcia, dzięki czemu osiągał swoistą syntezę sztuk, grafiki warsztatowej i projektowej. Spełnia on subiektywną potrzebę odreagowania na poruszające go zjawiska współczesnego życia: kultury, polityki czy religii. Wspomniana już wystawa „Patogen” koduje zapis narracji, jakiej dotyczą prace i jednocześnie stanowi trop interpretacyjny dla odbiorcy. Spośród wielu historycznych koncepcji mitologii artysty Sławomir Witkowski wydaje się być najbliżej romantycznej świadomości, której istotnym elementem jest „filozofia choroby”, z zastrzeżeniem jednak, że jest to raczej wybór strategii artystycznej – określenie warunków gry między autorem a odbiorcą. Witkowski wciąga odbiorcę w tę grę, kodując opisaną rzeczywistość jako równie patologiczną. Czym jest bowiem dla artysty tytułowy patogen, jak nie współczesnym określeniem stanu chorobowego. Przypisując sobie nosicielstwo patogenu, lokuje się tym samym w patologicznej rzeczywistości, której sam jest wytworem ze wszystkimi jej demonami wyobraźni.

Patogen jest konfrontacją z nowymi realiami rzeczywistości, którego czynnikami chorobotwórczymi są – systematyczny demontaż państwa demokratycznego. Pochodnymi nowej sytuacji ustrojowej jest upadek wszelkich wartości moralnych i etycznych, rosnąca agresja wobec obcego i innego. W tle światowa pandemia. Dzień napaści Rosji na Ukrainę, okrucieństwo wojennych zbrodni, unicestwiły porządek prawny i demokratyczny świata budowany przez 70 lat. Diagnoza tej rzeczywistości znalazła ujście w ostatnich kompozycjach. Dominuje wielkoformatowe malarstwo. Potrzeba ekspresyjnego gestu, realizowanego na różne sposoby, wskazuje zwykle na to samo – stan zwątpienia i zagrożenia czasem współczesnym i lęk przed przyszłością. W konsekwencji wymierzona jest w panujący porządek estetyczny i społeczny. Groteskowość to świat, który stał się obcy. Sam ocenia swoje prace jako „brzydkie”. Witkowski świadomie posługuje się prymitywną, antyestetyczną formą. Wyraża ona jego wewnętrzne uczucia, stan gniewu i poczucia bezsilności a nawet egzystencjalnego lęku, co z założenia ma się przełożyć na wywołanie równie silnych emocji u odbiorcy. Cały świat przedstawiony koncentruje się na wizerunku człowieka. To swoiste bestiarium – potwory quasi-ludzkie, quasi-zwierzęce. Figuracja Sławka Witkowskiego kontynuuje najbliższy mu ciąg historycznej tradycji, wywodzącej się z figuratywnego informelu. Swoim postaciami nadaje indywidualny rys i konteksty współczesnych realiów.

Zofia Watrak

Jak szklanka wody

Z Weroniką Sikorską rozmawia Wojciech Boros

Słuchając twoich tekstów na żywo, na przykład podczas słamów, trudno czasem określić, czy nadal mamy do czynienia z poezją, czy też jest to już raczej proza. Czujesz się bardziej poetką, czy też widzisz w sobie potencjalną prozaiczkę?

Czuję się po prostu pisarką. Wcześniej zawsze próbowałam tworzyć w taki sposób, aby moje teksty wpisywały się w „poetyckie ramy” i starałam się im nadawać bardziej liryczny charakter. Teraz czuję inaczej, dostrzegam w sobie zmianę oraz potrzebę pójścia w innym kierunku – właśnie bardziej w stronę prozy. Myślę, że mnie samej na razie trudno to określić, gdyż eksploruję i lawiruję swobodnie pomiędzy dwoma różnymi sposobami pisania.

Twoje teksty starają się dotrzeć do sedna tego, co byś chciała opowiedzieć. Są rozbudowane, momentami wręcz rokokowe w swoim bogactwie. Nie kusity cię nigdy krótsze wiersze o chudych wersach?

Kusity mnie, gdy dopiero zaczynałam swoją przygodę z pisarstwem. Wtedy uważałam, że im mniej tym lepiej, a konkretnie jestem w stanie zachować tylko w okrojonej i zwężonej formie. Obecnie mam tendencję do nadmiernego wylewania słowa na papier. Teksty są rozbudowane, bo i myśli są rozbudowane.

Od pewnego czasu studiujesz na gdańskiej ASP, co także znajduje odbicie w tekstach. Można tam znaleźć przejrzyste inspiracje

sztukami plastycznymi. Czy w przyszłości zamierzasz związać się na stałe ze sztuką?

Ja już czuję się z nią silnie związana i nie dopuszczam do siebie myśli, aby w przyszłości mogłoby być inaczej.

Co jest, twoim zdaniem, podstawą do tego, byś mogła uznać dany wiersz za udany? Czy tego samego szukasz w wierszach innych osób?

Wiersz jest udany, gdy czuje się, że to wiersz. Często zadaję sobie pytanie, gdzie przebiega granica między poezją a grafomanią. I wtedy zawsze dochodzę do tego samego wniosku. Wiersz jest udany, gdy nie doprowadza mnie do skrzywienia, bo „coś tu się nie klei”. A czego oczekuję od innych pisarzy? Żeby ich słowo mnie dotykało, po prostu.

Gdybyś jutro utraciła na zawsze zdolność do składania słów w poetyckie całości, czym byś ją chciała zastąpić? A może nie wyobrażasz sobie życia bez poezji?

Dla mnie pisanie jest czymś tak naturalnym i zwyczajnym, że trudno byłoby mi zastąpić ten brak. Poza słowem i tak zawsze uciekałam się do innych plastycznych form wyrazu, ale poezja jest dla mnie jak szklanka wody, którą codziennie muszę wypić, żeby nie umrzeć z pragnienia.



Weronika Sikorska

Babcia nie byłaby zadowolona, gdyby dowiedziała się,
że popołudniami rozmawiam z wiedźmami
Babcia nie chciałaby, żebym z nimi rozmawiała
Ale ja znów do niej poszłam, bo kurza łapka była moją przychodnią na NFZ
Chatka z niejadalnego piernika stała przy ulicy
Nadmiernej Skłonności Do Introspekcji
Wmawiałam sobie, że to good witch
i że serwuje tam herbaty na zespół presuicydalny
Ona zawsze piła lekarstwo na zatracenie, gdy przekroczyła poziom ZA BARDZO
Na półce stały kopry na mdłości świata
(chyba włoskie, bo przy odkorkowywaniu nie miałam poczucia winy)
Lipa na zimne skurwiałe serca,
a obok melisa na PRZECIEŻ JUŻ SIĘ NIE USPOKOJĘ
Tym razem przyszłam po eliksir na miłość,
bo White Salma zaczęła myśleć o ślubie,
a nadmierne zastanawianie się nad sobą grozi zadławieniem i blokadą działania
Wiedźma podała mi szkło i wypowiedziała zaklęcie:
Wszyscy nieszczęśliwi, którzy skosztują tej wody, staną się szaleńcami. Jeżeli miasto
oszałało, wy również musicie stać się szaleńcami. Wariaci, zakochani i poeci.
Wszyscy z wyobraźni są utkani.

Wypiłam do dna
Nic nie poczułam
Przecież już dawno byłam szalona

O ósmej dwie łapałam dawno niewidziane słońce
O ósmej trzy pomyślałam, że umrę na sentymentalizm
 że zabiją mnie podświadome znaczenia
 i pragnienia bycia antykruchym

W pokoju urosły niepokoje
ciała zgniły pod ziemią
a świat nakazuje iść naprzód, bo do ulotności można się przyzwyczaić

Jean Jacques Rousseau niesie w worku ludzi ze szkodą zamiast pożytkiem
Każdy wór jest szkodą dla umysłu i powodem na kolejną książkę
Tęskny i smutny to dwie godziny w zawieszeniu
Rzewliwe serce nie potrafi być zagłuszone
Ono domaga się racjonalizmu, który nigdy nie nadejdzie
Egzaltacja mnie zeżre jak karalucha
Liryczna się kocha i nienawidzi
Czy wiesz jak to jest być ciągle pomiędzy?

Bólowe kartki
dawno nie ujrzały warty
Skończyłaś dwadzieścia cztery lata smarku
Dyplom na rozwalonym karku
Znajome rodzą już drugiego pycia
a Ty nie potrafisz ułożyć miłosnego życia
Zbyt wiele relacji
bez owacji i stagnacji
Nie umiem się w tym odnaleźć
Znaleźć
Wybrać i przybrać
Mam niedosyt i dosyc
Psocić kurwa, psocić
Klnę, lgnę, brnę, drę, drzę
chyba już tak nie chcę
Czuję przebudzowanie
Usłysz me nieme wołanie
Nie chcę poczucia, że coś powinnam
że nie dbam i nie trwam
że muszę odklepać i się nie czepiać
Jak zdobyć spełnienie przez niewychodzenie
i zadowolenie nie siebie
Czasem udaję, że jestem zdrowa
że wódka to moja ostoja
że mogę czego nie mogę
że się nie wzbraniam i sobie pozwalam
Jak pozbyć się tanatofobii
Kto mi to zrobi i mnie uchroni

Jak myślisz, dlaczego chowam się do lasu
Bo jestem w strachu? Na kacu i skraju?
Pierwszy raz chcę uciekać
Powstań – to Poznań
Zamieszkać na rok, napisać pięć strof
Wrocław na pół, umysł tak snuć
Może na dwa, bo zbyt szybko gna
ale-dla-czego właściwie?
Lublin, Kazimierz – tam przyrzekłam sobie... umrzeć
Nie zrobię tego, bo wrócę nad morze
boże, skoczże, to przecież po drodze
Ale jak się wybrać za morze będąc Sikorską
niepełnomorską
niedomatorską
Najlepiej czuję się teraz w pociągu
W ruchu, przeciagu
bez wiecznych postojów i śmiercionośnych konwojów
od czasu i piachu
Chcę wiecznej podróży, młodych odnóży
Nie ma takiej wiedźmy, która mi to wywróży
Bo jak być pociągiem, który się nie zatrzyma?

Мене звати Вероніка.
Не Сальма, Вероніка.
Вероніка – не Чорна Сальма.
Вероніка – це білий, далекобійний потяг.
У далекобійних потягів білі та чисті серця.
Ви знаєте мене як Чорну Сальму, але в мене всередині
ховається біле серце, що не хоче зупинитись

Hedonizm powinien być w cenie świata
Materace w promocji przechodzące przez trzy miasta
trzy pokolenia
i trzy pokoje
przez smutki radości niepokoje ekstazy orgazmy i słowa nienawidzę
pościele po niższe naznaczone psią śliną nie odzyskają spokoju
one chcą duszy na własność
potłuczonego szkła pod zmaconym spojrzeniem
odciśniętych zalanych ścian
za luźnych pierścieni i krwi pod paznokciami
nieumiejętnych rozkoszy tuszujących ascetów
chcę z pustym portfelem wznieść się ponad przyjemność
przybrać wyraz ulubionych kwiatów ukrywanych w spragnionych pachwinach
czarna dusza nigdy nie prosi o wodę
dlatego usta mam jagodowe
zzieleniałe gdy brakuje im pocatunków
kilometrowych doznań zalewanych cieczami
transcendentalnych wymiarów

hedonistom powinno się płacić

Suchotniki

Grzegorz Walczak

Trzaskanie suchych gałęzi to jak liczenie srebrnych monet. Znam ich wartość, bo za nie można mieć pieczonego raka albo chleb rozkruszony w gęstym sosie. Można dostać różne smaki na patykach albo w miseczkach, albo można kupić sobie ostrą szczotkę do zębów i białą melasę i ozdobić ściany starego dziurawego baraku, gdzie mieszkam. Zębów prawie nie mam. Te, co zostały, są powykęcane jak korzenie w lesie. Zasadniczo wysysam tylko soki, a resztę wypływam. Mówią, że jestem idiota. Chodzę jak pingwin. Zawsze tak chodziłem, przechylałem się na boki, niezdarnie, płasko stawiam płafusa. Do szkoły nigdy nie chodziłem, bo nie mogłem zrozumieć, czego ode mnie chcą, kiedy do mnie mówią.

Ciągle jacyś strzelali i kiereszowali mój las. Kopali doły długie i powykęcane jak kiszki konia, co mu seria tego strzelania rozpruła brzuch. Potem mnie bili kołkami, ci co mówią inaczej, niż mówią ludzie, a potem mnie bili drudzy, żebym prędzej powiedział, którędy szli ci, co poszli do lasu. To było dawno, ale najdawniej to do mojej matki przyjeżdżał bardzo ważny i blady pan, a taki wysoki, że się musiał schylać, jak wchodził do naszego kurnika. Ciągle powtarzał, że mi trzeba jeść dużo owoców. Patrzał mi w gębę, jakby tam mógł co wypatrzeć, macał mi głowę i zaglądał w oczy, paluchami odgarniał moje powieki i brał te okrągłe srebrne, co potem już wiedziałem, że się nazywają pieniądze. Odchodził, smutnie kiwając głową. Wtedy ja się też zaraz kiwałem to w prawo to w lewo, a matka mnie za to trzaskała po pysku, dopóki nie umarła. Było wtedy bardzo śliczne lato. Słoneczko pięknie świeciło wysoko, ja na pagórku leżałem, tam gdzie zawsze, i był to dla mnie szczęśliwy dzień, bo jeden kupił mi smak na patyku, za to że mu gmeralem. Dał mi też latawiec na sznurku i biegłem po swojemu, biegłem ile sił w tych moich koślawych nogach, a ten wariat, prawdziwszy jeszcze ode mnie, pyrkotał wiatrem, podnosił się i obniżał, kołował jak żywy, rozpięty pod niebem ptak. A sznurek w moim ręku też był żywy, drżał leciutko i czułem, jak się sam unosi. Już wiedziałem, że jestem tym papierowym ptakiem i zwiedzam piękne pod niebem okolice, i dobrze widzę, jak się chłopaki do ogrodu we dworze zakradli, winogrona dyndają, a dwukółka hrabiego zupełnie gdzie indziej, bo pod stacją się toczy, dziewczuchy nad stawem majtki z tyłka zdzierają i okrągłodupaste rozchlapują wodę, a organista kryje się w faszynie i dech wstrzymuje, bo dziewczuchy się kąpią. Wszystko to dobrze wiedziałem, kiedy przyszła moja starsza siostra tak, że w ogóle nie wiadomo kiedy wyrwała mi z ręki sznurek i powiedziała – mama umarła. Głośno się rozbeczałem, bo mi wiatr porwał drżącego wiatrem ptaka

i podał na gałęziach jakiegoś drzewa. Chyba to była sosna, jeśli dobrze pamiętam. Podciąłem jej za to korzenie. Wyszła na wiór, sterczała taka niemądra, łapska rozrzuciła, rozczapierzone. Polubiłem ją wtedy. Do mnie była podobna. Od tego czasu zbieram i hoduję suchotniki. Teraz kiedy mam pięćdziesiąt, a może sześćdziesiąt lat, wiele rozumiem, wiem, co w suchotnikach siedzi. Nie są one takie zwykłe, jak się ludziom wydaje. Mieszka w nich coś. Czaję nad dziurą w skałach, co je tu Bóg porzucił. Obwąchuję szparę. Wiem, że to tam jest. Czaję z taką tyką z rozwidleniem na końcu. Słońce już się zakopało w łubin mojej siostry. Jest to kobieta mądra, bo przegnała mnie. Nie umiałem dopilnować kozy, polowałem tylko na te suche duszki, suchotniki. A ta koza w marchew się przemieniła.

Nie wiem, jak już długo leżę na skale. Tykę trzymam mocno w garści i czekam. Liliowo-biały serdel łasi mi się do oczu, mój jeszcze głupszy gapiuch, ale nie tak głupi jak młynarz, co mu mąkę podbieram. Łazi tak po niebie i wciąż bez potrzeby świeci. Trochę już mi się znudziło tak czaić, ale umiem sobie myśleć, umiem sobie przypominać, jak mi się tylko spodoba. Zaraz sobie będę, jeszcze nie wiem co. Może moją kozę, co się nażarła diabelskich liści i rośla teraz tam, gdzie nigdy nie rośla żadna marchew. Miała zieloną grzywkę, tylko już nie beczała.

Czarne jest nieruchome. Oczy mnie bolą od tego świdrowania, a palce zdrętwiały na tyce. Mogę też sobie przypomnieć, jak to było wczoraj. Moje ostatnie polowanie. Dawno już nie tropiłem suchotnika. Jego braciszkwowie stoją w moim ogródku, ale się nie chcą przyjąć. Czekam, co z nich wyrośnie, co z nich będzie. Nic nie gadają. Podleвам je, kiedy mocniej praży, a dzieciaki, co to zawsze mądrzejsze, prześmiewają się, że jestem pingwin badylarz, co hoduje badyle i podlewa suche drzewka. Co one wiedzą? Lubię na te suchociny polować, bo są odmienne. Rosną u mnie, ale już bez tych udanych kolorów. Są najprawdziwsze. A ten wczorajszy... hej! Już go z daleka nad rzeką przyuważyłem. Zupełnie jak śnięte zwierzę. Rączynki chudziutkie, drobne sterczą tak kostne, tak nagie. Porwałem się, pogoniłem, a suchotnik się przeraził. Ucieka. Majta patykami przez las. Cały drewniany. Umyka strachem, zaszlestem, dusi się od wezbrania, od zachłystu. Drzewa śmigają. Oj, nie popuszczę ci ja, utapię. Masz ty strach przede mną. Aleś ty już mój, suchotniku! Koślawutki taki we wrzosach kuśtyka na patycznych nogach, a popiskuje przy tym, a beczy. I mnie się w oczach mąci od tej gonitwy wieczornej, bo koślawce moje także suchotne, pingwinie człapawce. A i w oczach karuzela drzew, a zmierzchu kurzawa i w piersiach starych ani tchu.

Ustajemy oba – on drobny, rozedrgany – kilka kroków ode mnie, ja karłowaty jałowiec. Dyszymy, pot ocieram, włosy zmierzwiłone liżą mnie po oczach. Las głębiej czeka. Wie, co będzie dalej. Zna mnie dobrze. Ale zawsze mnie gotów ukryć w sobie. Zrywam się pierwszy. Suchotnik jakby to wiedział. Niemal jednocześnie. Znowu się rozpędzam. Mijają nas dąbki młode, dalej stare sosny. Skręca, boczy, ogłupiał całkiem. Znów mnie w gąszcz ciągnie za sobą. Maliny ostre siekają mnie po twarzy. Czuję stróżkę krwi na wargach. Zlizuję ozorem. Gonię. Już go dopadam, już mój, ale mi się wymyka spod pachy z piskliwym skowytym. Ocho, rozum mu odebrało. Zygzakiem, przez łączkę wali na bagienko. Obaj się tam potopimy. A niech by. Muszę go mieć. Muszę go zasadzić w swoim ogródku. Suchy pięknie taki. Przecinam mu drogę. Zostaje mu tylko błoto. Włazi w nie, macza się, skomli. Podchodzę już wolno, rozważnie, prosi. Wyciągam swoje sęki niemal stuletnie narośle, zgrubiałe łapska układam na jego szyjce – gładkiej, delikatnej. Drży. Jeszcze nie dosechł. Tli się. Muszę mu pomóc. Trzeba go oderwać od korzenia. Oderwać suchą gałąź nieraz bardzo trudno. Siekierką nie liczyłoby się. Trzeba rękami, żeby przenieść całą duszę, nie skazić, nie okaleczyć, powinna się przyjąć. Układam palce na gładkiej, chudej szyjce. Przeciągam po kościstych strunach. Dopomagam. Przystaje się tlić, nieruchomy, już całkiem mój. Odpoczywam nad nim. Potem jak złodziej wycofuję się po cichutku do ogródka. Zanieść mi trzeba ten szkielecik mizerny, płowy, obmyty księżycem. Żeby tylko kto nie dojrzał, nie podpatrzył. Trzaskanie suchych gałązek kłuje mnie tym razem boleśnie. I choć idę, rozważny, gdzieś we mnie tańczy, tańczy, bo mi się spełniło. A teraz przyrośłem do skały. Jak mech opatulam ją swoim, starym ciałem. Tykę ściskam i czekam. Noc gaśnie. Coś się porusza w trawach, a może się nie porusza, drzewa jakby się z czegoś leciutko otrząsają. Przymieram. Oczy mi się

przymykają, prawie nie oddycham. W opłotkach już się ruszyło. Serdel wypłowił na coraz jaśniejszej skórze nieba. I sam nie wiem kiedy, tak jakbym to nie ja, sam nie wiem kiedy, moja tyka dziorga, wbija się widełkami w to giętkie i sprężyste. Wąż wiję się, chce unieść tę, ale wszędzie są moje widełki, a na ich końcu wszędzie jestem ja. Wduszam go w skałę jedną ręką, drugą chwytam kij i raz, dwa, trzy – pac, pac, głowa węża już się nie unosi, widzę, jak się on zwija wkoło swego bólu, jeszcze się trochę wiję, sztywnieje, wreszcie uspokojony. I jakby ktoś z boku podglądał, to by mógł powiedzieć – idzie ten człek stary z dobrze ubitym węzłem. Podnosi go wysoko, a on mu się majta, kiedy zwiśa z tyki. Idę więc szczęśliwy, a on mi się majta, ociera się o kark, za uchem chce mnie poskrobać. Czuję jego ciężar nad sobą, czuję go w ręce, co nią ściskam tykę. Dobrze jest tak czuć w ręce jego wagę. Mój ogród. Wchodzę w mój ogród popielaty. Szczera do mnie zęby suchotniki dawniej upolowane. Śmieją się do mnie, bom znów zwyciężył. I ten będzie jak one, taki samiutki, tylko go słońce pomaści. Wiem ja, że i w tych drzewkach i w tym wężu śpi wieczny duch. O, wiem ja to dobrze, lepiej niż kto inny. Z tego powodu człapię hej! ha! raz w prawo, raz w lewo, tańczę radosny czas na moich koślawych nogach.

Nie wiem tylko, czego chcą ci ludzie, co się do mnie zbliżają ze wszystkich stron. Czego ode mnie chcą ci ludzie w mundurach i po co mnie tak mocno chwytają za ręce. Zakładają mi na nie nieprzyjemnie zimne kółko i już nie mogę się nawet podrapać w głowę. Popychają mnie do ich samochodu, a inni się tylko gapią, a jeden biegnie za nami i wykrzykuje o mnie okropne słowa, o mnie zwyrodniałym pingwinie, i jeszcze coś o jakimś biednym dziecku, co to chyba było jego. Wygraża mi pięścią.

Grzegorz Walczak



Opis i interpretacja współczesnego projektanta – Jerzy Krechowicz

Paweł Pacholec

W poniższej pracy przedstawię sylwetkę wybitnego artysty i projektanta jakim był Jerzy Krechowicz. Położę nacisk głównie na jego dokonania w sferze grafiki użytkowej. Zasłynął on z licznych projektów znakomitych plakatów do różnego typu przedstawień i spektakli, a także reklam i innych projektów komercyjnych.

Jerzy Krechowicz był artystą polimatycznym, który wniósł znaczący wkład artystyczny w dziedzinę grafiki użytkowej i teatru, jednocześnie manifestując własną, odrębną wrażliwość estetyczną. Jako autor kilkuset prac drukowanych, w tym plakatów, folderów i okładek książek, Krechowicz dał dowód swojej wybitnej władzy nad grafiką użytkową. Jego twórczość charakteryzuje się wszechstronnością i płodnością, które odzwierciedlają jego głęboką bystrość w zakresie zasad projektowania, typografii i kompozycji. Oprócz ogromnego dorobku w grafice użytkowej, Krechowicz był także utalentowanym malarzem strukturalnym, kolażystą i rysownikiem. Jego artystyczna wizja zręcznie łączy abstrakcję i reprezentację, które są wizualnie atrakcyjne i stymulują umysł¹.

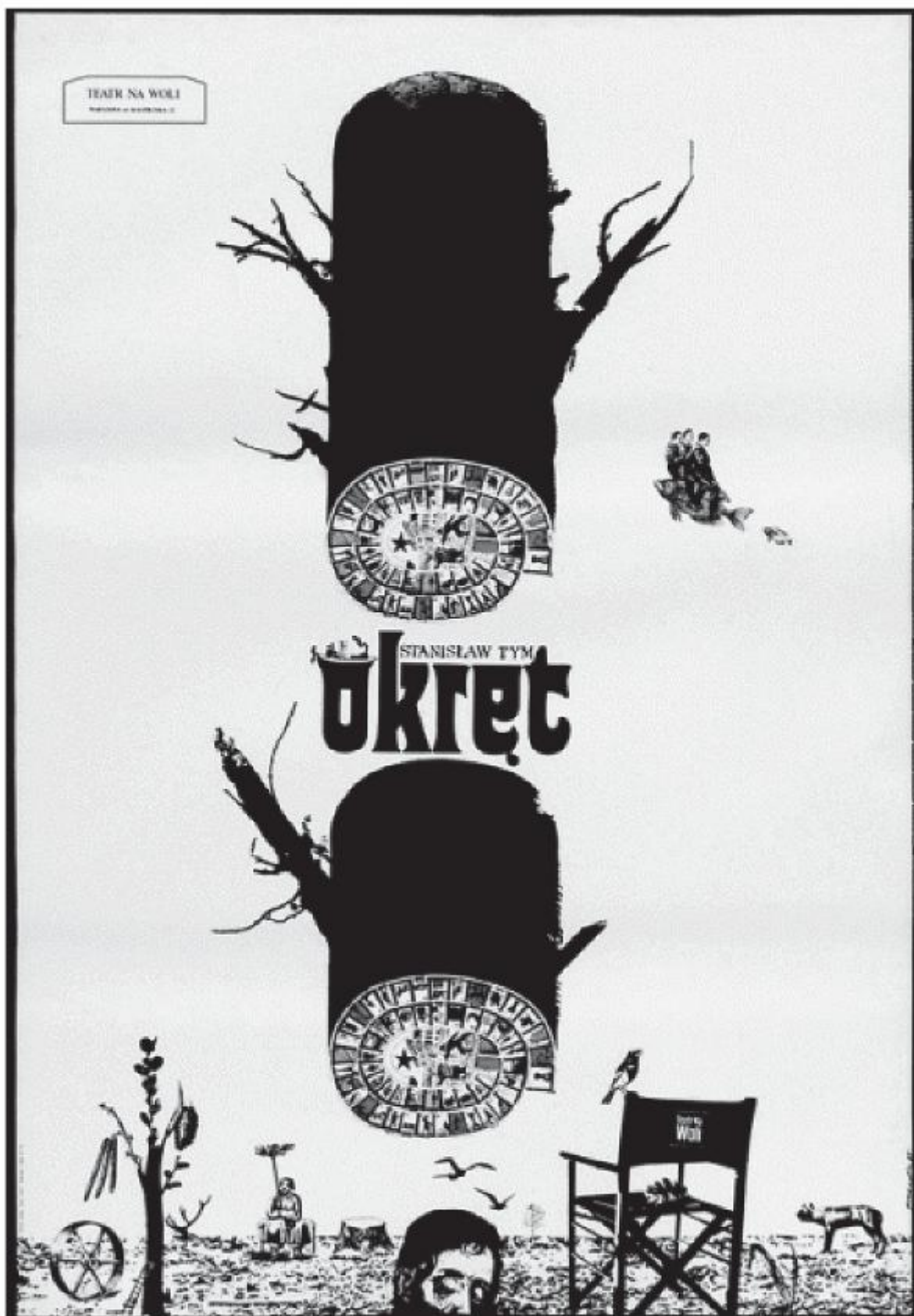
Wybitny trójmiejski pisarz Paweł Huelle pisze o twórczości Krechowicza, że jej zdefiniowanie, to zadanie, które można by uznać za niewykonalne. Ogrom jego pracy jest tak duży, że wyczerpanie tematu wymagałoby herkulesowego wysiłku. Osobiste wrażenia pisarza z obrazów i grafik, które zostały przetworzone na niezliczone sposoby, w tym za pomocą komputerów jako kolaże generowane komputerowo to niezliczone impresje i niekończący się zachwyt. Dla Huellego są to obrazy, kompozycje niezwykle precyzyjne i bogate w szczegóły, charakteryzujące się stonowanym, ale świadomym użyciem koloru. Jak mówi dalej pisarz, pierwsze wrażenie obcowania z twórczością Krechowicza to mnogość form, starannie ułożonych w zdyscyplinowanej i spójnej przestrzeni. Jedność tych elementów jest świadectwem zręcznej ręki artysty. Prace Krechowicza ewokują, pisze dalej, intrygującą sprzeczność, gdzie precyzyjna kompozycja współistnieje z niestabnym poczuciem poszukiwania. Podczas gdy każdy obraz może być sam w sobie skończony i kompletny, zaangażowanie w całokształt dzieła daje wrażenie wkroczenia

w rzeczywistość, która nie jest do końca zdefiniowana. Największa radość Krechowicza wydaje się wynikać z umiejętności przekształcania zastałych i sztywnych form w nowe, zaskakujące konfiguracje. Jako widzowie jesteśmy świadkami licznych prób tego alchemicznego procesu transformacji i związanego z nimi rezonansu emocjonalnego. Jaki będzie wynik tego procesu transformacji? – pyta Huelle. Alchemiczny kunszt Krechowicza nadaje jego odkryciom poczucie żartobliwości i ironii, podobnie jak dziecięcy zachwyt, który charakteryzował np. dzieła Witolda Gombrowicza. Pomimo powszechnego w epoce nowożytnej frywolności, prace Krechowicza podkreślają znaczenie nieustannej ciekawości i niesforności artysty. W tym sensie Krechowicz reprezentuje artystę najbardziej awangardowego, a jednocześnie emanuje młodzieńczym duchem. W jego twórczości nigdy nie można znaleźć powtarzających się motywów ani istniejących stereotypów, co czyni go wiecznie młodym i odważnym, podkreśla Huelle. Ucieleśnia szorstkość i nieoczywistość materii oraz odzwierciedla głęboką medytację artysty nad nieobliczalną, szaloną liczbą możliwych form wszechświata. Złożony z maleńkich cząstek poza zasięgiem gołego oka wszechświat oferuje nieskończoną i nieograniczoną przestrzeń twórczą do eksploracji dla artystów takich jak Krechowicz².

Krechowicz oprócz znakomitego warsztatu artystycznego i graficznego był także wielkim erudyta oraz wnikliwym i inteligentnym rozmówcą. Logorea i pleonazmy były mu obce, to nie był jego usus, raczej ważył słowa niż ich nadużywał. Sam o twórczości i sztuce mówił tak: „Sztuki współczesnej nie da się sprowadzić do jakiejś jednej zasady. To wielokształtny potwór, który czerpie swoje siły z najdziwniejszych rzeczy, z najbardziej nawet odległych

¹ https://zbrojownia.sztuki.pl/alma_mater/nestorzy/jerzy-krechowicz,968, dostęp z dnia 24.04.2023 r.

² Jerzy Krechowicz, *Collage*, Państwowa Galeria Sztuki w Sopot, Sopot, 2002, s. 6-8



Jerzy Krechowicz, *Określenie*, 1985 r.

kultur, ale przecież i z tego, co tuż przed nosem”³. Innym razem wypowiadał się o roli m. in. przeczucia, przypadku, intuicji i emocjach takimi słowami:

W sztuce przeczucie, wyobrażenie, przypadek, nawet błędy, ale przede wszystkim intuicja i emocje sumują się w swoisty rodzaj wiedzy. I nie da się tego w racjonalny sposób wytłumaczyć⁴, a także aspektu tajemnicy w sztuce:

Uprawianie sztuki dlatego bywa tak frapujące, że chociaż bardzo skąpo odsłania swoje tajemnice, to ciągle wskazuje kolejne zastony, furtki i ukryte przejścia⁵.

Warto dodać, iż Krechowicz był lubiany i podziwiany przez wielu, nie tylko tych z kręgu ASP w Gdańsku, w którym kształcił i wpływał na młodych adeptów sztuki i grafiki użytkowej, będąc dla nich kimś w rodzaju koryfeusza. O wpływie Krechowicza na osoby wokół, obrazowo pisał wybitny grafik i były rektor tejże uczelni prof. Tomasz Bogusławski: „W niewielu pracowniach projektowania graficznego można podejmować rozmowę z Duchampem, Lemem, Cage’em, Lautréamontem, Dostojewskim, Gombrowiczem czy Beuysem jednocześnie. [...] Prawie jak na słynnym – przypominającym seans spirytystyczny – zwielokrotnionym portrecie Witkacego przy stole Jurek Krechowicz przywoływał kolejne swoje wcielenia, by student mógł zobaczyć oczyma wyobraźni istotę metaforycznej przemiany obrazu w słowo, a słowa w obraz. [...] Jerzy – jak dziś pamiętam – zawsze utrzymywał w studentach ów szczególny stan napięcia między artystyczną czy nawet artystowską megalomanią a myślą uczesaną, ale nie perfumowaną. [...] Krechu „mesmerycznie” przyciągał do pracowni artystycznych radykałów, przyglądając się wielu „pięknym katastrofom” to z pogodnie ironicznym uśmiechem, to z drapieżnym chichotem. Ten uśmiech czy chichot przeważnie wystarczał, by dyskretnie, niczym reżyser, nawigować sposobem myślenia delikwenta, jeśli nie o sztuce, to o sobie samym. I zintegrować, jeśli nie osobowość, to przynajmniej formę wypowiedzi. Ciągle sublimowany dylemat: artysta czy projektant? pobudzał wielu młodych adeptów sztuki – jakby nie było stosowanej – do działań rozmaitych: transgresji, opresji czy nawet desperacji”⁶.

Mnie osobiście w twórczości Krechowicz ujmuję sposób komponowania i dobierania elementów do kolejnych jego prac graficznych, w szczególności plakatów kulturalnych

opartych o kolaż. Zmysł i intuicja jest u niego w mojej opinii nadrzędną cechą i zdolnością. Moja supozycja jest taka, że udało mu się tworząc realizować pewien rodzaj *kalokagathii*. Wcielał *ontos* do swoich utworów graficznych osiągając coś na wzór transcendencji. To jak w swoich kolażach łączy ze sobą, często w sposób humorystyczny, na zasadzie zeugmy różne fragmenty wycinanek budzi we mnie podziw, gdyż pomimo humoru czy satyry widzimy w tym wiele prawdy o ludziach i społeczeństwie. Chciałoby się rzec, iż łącząc epistemologię z żartem w sposób iście wytrawny, zamykając całość w estetyczną krotechwilę. Dostrzegam także w jego pracach sporo z wątku dadaistycznego, który sobie cenię za odwagę, brak kompromisowości, dychotomię oraz dużą dawkę ironii czy groteski przekazu. Celnie opisał twórczość Krechowicza Bogdan Justynowicz mówiąc, że interesują i zajmują go rzeczy skrajne, wychodząc w swojej twórczości poza zwyczajowe rozumienie koloru czy formy. Problematyki zaś, które podejmuje Krechowicz obejmują różne dyscypliny twórcze jak malarstwo, rzeźba, architektura, literatura, teatr czy film i są w swej naturze „topograficzne”. To co przyciąga Krechowicza to podwójne znaczenie zagadnień estetycznych, niżeli poszukiwania sedna konkretnej dyscypliny. Justynowicz porównuje jego dokonania do magicznych formuł, szamaństwa, domeny Frazera. Podkreśla doskonałość techniczną ale dostrzega także duchowy aspekt, mówiąc o pracach jako magiczny szyfr czy próba odnalezienia Absolutu, Boga czy diabła. Twórczość Krechowicza to dla Justynowicza „Gra prowadzona bardzo indywidualnie, bez imitatorskiego zapatrzenia w plastyczne bestsellery, gra prowadzona intensywnie, z impetem. Własnym, bardzo własnym stylem.”⁷

Paweł Pacholec

Bibliografia:

Jerzy Krechowicz, *Collage*, Państwowa Galeria Sztuki w Sopocie, Sopot, 2002

Sławomir Witkowski, *Historia grafiki projektowej na gdańskiej uczelni artystycznej PWSSP – ASP w latach 1970–2007. Rozmowy Jerzy Krechowicz – Jacek Staniszewski*, Wydział Grafika Akademia Sztuk Pięknych w Gdańsku, Gdańsk, 2019

Źródła internetowe:

<https://zbrojownia.sztuki.pl/alma-mater/nestorzy/jerzy-krechowicz,968>, dostęp z dn. 24.04.2023 r.

³ Sławomir Witkowski, *Historia grafiki projektowej na gdańskiej uczelni artystycznej PWSSP – ASP w latach 1970–2007. Rozmowy Jerzy Krechowicz – Jacek Staniszewski*, Wydział Grafika Akademia Sztuk Pięknych w Gdańsku, Gdańsk, 2019, s. 12

⁴ Tamże, s. 15

⁵ Tamże, s. 15

⁶ Tamże, s. 5–7

⁷ Jerzy Krechowicz, *Collage*, Państwowa Galeria Sztuki w Sopocie, Sopot, 2002, s. 28–34



Baba z cielęcina w lesie prętów uranowych

Wojśław Brydak

Ostatnie godziny rządów PiS ubogaciła heca. Agencja Bezpieczeństwa Wewnętrznego (jakże tajemnie i romantycznie to brzmi) postanowiła dorwać ponadnarodowy a rdzennie polski koncern Orlen (co brzmi patriotycznie, a i prezes to czysta charyzma). Słowem, polscy Jamesowie Bondowie umyślili przetrzepać skórę polskim Elonom Muskowi.

Poszło o lokalizację elektrowni atomowych.

Podobno mają wejść w modę konstrukcje małe i rozproszone, w przeciwieństwie do ustępującej mody na atomowe kolosy, niebosiężne ale nieliczne. Na świecie tych modnych mikrusów jeszcze nie ma, ale kiedy już się tu zgłoszą, kiedy już zstąpią na ten padół głodny energii, to zachwycą. Co nowoczesność, to nowoczesność.

Kibice jednak napomykają, że to awantura o pieniądze. A pewien były minister dodaje, że podczas atomowego sporu dyletantów z dyletantami najlepiej wyjść z pokoju, bo szkoda czasu.

Te malowniczości namolnie pchają się na pierwszy plan i odwracają uwagę od sprawy podstawowej, ukrytej w studiach przeszłości. Wrzaski infantylnych, zarazem cwanych polityków tak absorbują publiczność, że już mało kto odgrzebuje w pamięci prostą prawdę. Otóż gadanina – ściślej: gadanina jałowa – o elektrowni atomowej trwa w Polsce pięćdziesiąt dwa lata. Ponad pół wieku! I co? I nic. Wciąż słyszeć spory o lokalizację, o zakup takiej czy innej technologii, a w Żarnowcu przyciąga wzrok monumentalna ruina. To wszystko. Mieści się w pale? Nie mieści. Ale fakty to fakty. Ciekawe, bo przez te pół wieku kompletnie zmieniły się konteksty, w obrębie których postrzega się atomowe elektrownie.

Podczas „marszów wielkanocnych” w dawnych Niemczech Zachodnich oprotestowywano atom jako straszliwe zagrożenie ekologiczne. Czy ktoś to jeszcze pamięta? Młodzi idealiści przesiąknięci wiarą w swoje racje wystawiali grzbiet pod policyjne pałki, ba, niektórzy kładli się na torach kolejowych, i nie dziwota, bo za słowem „atom” czai się przecież grzyb pod same niebiosy, wysoki na paręnaście kilometrów, jak tu się nie bać takiego grzyba? Na te „marsze wielkanocne” chodzili pospótno i ekolodzy, i pacyfiści, porządni ludzie, w sumie tłumy.

W tym samym czasie ludzie nieco starsi i mocniej doświadczeni – na przykład w Polsce, wówczas za żelazną kurtyną – coś tam naszeptywali, że idea tych marszów to owszem, samo piękno i szlachetność, mimo to czuć w powietrzu zagadkowy zapaszek diabli wiedzą czego, prawdopodobnie

pieniędzy, i to bardzo szczególnych, niby to marek niemieckich, niby dolarów amerykańskich, a mimo wszystko radzieckich. Cóż, stare rzymskie porzekadło powiada, że sprawcą bywa ten, komu sprawstwo przyniesie korzyść... Owe pół wieku temu po tejże Polsce grasował facet z doktorskim tytułem, nie z fizyki, raczej z nauk sanitarnych, który namiętnie przekonywał, że elektrownia atomowa to śmierć. Podczas wystąpień cytował dane naukowe, które przekłamywał o trzy rzędy wartości. Wyraźnie liczył na to, że publika przeoczy ów drobiazg na tle pytania podstawowego: „być albo nie być?” Za jegomościem też się snuł szczególnie zapaszek, jakby zdobny nutką dymu z „kopciucha” i akcentkiem smoły z piekieł. A może z jakiejś kopalni...

Lecz czas nie stoi w miejscu. Po owych pięćdziesięciu paru latach w powszechnej opinii energia jądrowa już jest cacy. Fakty się nie zmieniły. Ich postrzeganie – tak. Dziś atom uchodzi za źródło energii nierównie czystsze niż kopaliny. Owszem, generuje niebezpieczeństwo potencjalnie, średnio prawdopodobne, w przeciwieństwie do korzystania z kopalni, co gwarantuje szkody rzeczywiste i stuprocentowo nieuchronne. Bilans ryzyka i korzyści wypada dziś – w potocznych wyobrażeniach – na korzyść atomu. Trudno się dziwić. Jeśli ktoś chociaż raz zobaczy odkrywkę węgla brunatnego, nie zapomni tego widoku. Podobnie działa ciągnący się kilometrami krajobraz umierających lasów. A wrażliwych obserwatorów nie brak, to już tysiące, dziesiątki tysięcy, setki tysięcy. Więc – powtórzmy – nie ma się co dziwić dzisiejszej zmianie.

Także w Polsce?

Wbrew pozorom nie zacząłem tego pisać pod wpływem troski o przyrodę, ani by wykipić „opinię publiczną”, którą łatwo wodzić za nos. Chodziło mi o co innego.

Losy polskiej elektrowni atomowej to przykład nastawienia wciąż powszechnego w naszej zbiorowości, kiedy to w osobie przystawionej baby z cielęcina publika nagle zaczyna dostrzegać pokłady mądrości głębszej, bo „naturalnej”, bardziej „prawdziwej” niż mądrość rodem z laboratoriów i krawaciarskich uczelnianych katedr.

Przy takim nastawieniu podejrzewa się ludzi nauki o nałogowe cygaństwo, przekupność, o nienawiść wobec zdrowego rozsądku, a od czasu do czasu o kontakt z diabłem. Nie bez powodu w Polsce obrodzili egzorcyści.

W oczach wielu członków naszej zbiorowości rezerwa i nieufność wobec tego, co nowe uchodzi za cnotę. U wielu członków naszej zbiorowości znajduje pokłask zacofanie. Oczywiście zacofanie nazywane podniośle, że niby to tra-

dycja, tożsamość, suwerenność, przezacny konserwatyzm, i tak dalej, i tak dalej. Chociaż w istocie to tylko lęk przed nieznanym. Po prostu.

Gorzej, bo w polskiej wspólnocie kiepsko wypada produkcja nowości, nie mówiąc już o wprowadzaniu jej w obieg. Natomiast za „nowoczesność” uchodzi wdrożenie jakichś nowinek, wszakże pod warunkiem, że już się przyjęły gdzie indziej. Cóż, tak wygląda gotowy przepis na wtórność, na wieczne „doganianie”, przeplatane opowieściami o historycznych krzywdach, bo gdyby nie one, to ho, ho, już skolonizowalibyśmy Marsa, a nawet Ganimeda. I żyli co najmniej po 150 lat.

Można zarzucić tym wywodom uogólnianie. To prawda. Ale zobaczcie Państwo co to za sekwencja: była sobie zamor-

dystyczna „demokracja ludowa” i się skończyła. Fajnie. Nastąpiła demokracja bez cudzysłowu. Jeszcze fajniej. Potem nadeszły zmiana rządu, jedna, druga, trzecia. Też fajnie. Potem narodowcy zezujący ku faszystom zabrali się do wykańczania demokracji. To już mniej fajnie. Na szczęście wyborcy po ośmiu latach pogonili w diabły to bractwo, więc demokracja bez cudzysłowu może zagości na dłużej. Znów fajnie, mimo że wciąż zmiany, zmiany, zmiany...

I oto na tym tle ostoją trwałości wydaje się ta nieszczęsna elektrownia atomowa. Od ponad pół wieku same awantury oraz monumentalna ruina w Żarnowcu. Nic więcej.

Chyba to o czymś świadczy?

Wojśław Brydak



Tadeusz Dąbrowski ***

Instytut

Marcin Jacobson

Cztery lata temu napisałem felieton o tej samej intencji, a jego motywem była, nagrodzona później wystawa „Nikt nam nie odbierze młodości – Narodziny Big Bitu” w Muzeum Gdańska. W rok później miała ona mieć kolejną odsłonę poświęconą Muzyce Młodej Generacji, Trójmiejskiej Scenie Alternatywnej i Totart-owi, ale projekt ów szczył z powodu pandemii i już nie podniósł się z kolan.

Apelowałem wtedy do władarzy Trójmiasta by pomyśleli o stworzeniu Muzeum Muzyki Niepoważnej. Wzywałem też, że skoro kultowy klub „Rudy Kot” *jest w ruinie*, to może warto go odrestaurować i potraktować jako punkt wyjścia dla tej idei. Po tym wszystkim zapadła cisza, ale ponieważ się coś jednak ruszyło w tej sprawie.

Najpierw zapadła decyzja w sprawie remontu „Rudego Kota”, który trafił w ręce Arka Hronowskiego. Nie jest on muzealnikiem, ale skoro reanimował sopocki SPATiF, stworzył B90 i kilka innych, godnych uwagi projektów, to mogę być spokojny, że nie wprowadzi w to miejsce Biedronki czy klubu Go-Go. Później sopocki ratusz powołał do życia Muzeum Opery Leśnej, które jest na projektowym etapie. Kiedy obie te rzeczy uda się zrealizować nie wiadomo, ale brzmi to dość optymistycznie. Z drugiej strony nie pojmuję, dlaczego tak imponujący dorobek naszej aglomeracji traktowany jest w tak minimalistyczny sposób. Oczywiście można by tu odwołać się do licznych *fogli* i *malongów*, które wielu namieszały w głowach, ale prawda jest taka, że już wcześniej historia polskiego jazzu, rocka, muzyki alternatywnej i pop-muzyki, traktowane są nadal per noga. Nie pojmuję też, dlaczego rządcy nie próbują ocalić od zapomnienia tego wszystkiego, co nadal nazywane jest muzyką niepoważną, choć od dawien dawna jest ona ważnym elementem naszego współczesnego dziedzictwa kulturowego, a co za tym idzie powinna urzędowo dokumentowana. Czyż nie jest absurdem, to że mamy w naszym kraju jedynie: Muzeum Polskiej Piosenki w Opolu, jarociński Spichlerz Polskiego Rocka oraz otwartą niedawno w czynie społecznym, Bibliotekę Jazzu w Lesznie, podczas gdy rząd i samorządy finansuje liczne filharmonie, teatry, galerie sztuki nowoczesnej itp.? Popieram oczywiście decyzję w sprawie budowy Muzeum Opery Leśnej, ale to przecież jedynie niewielki kęs z imponującego tortu, jaki przez lata w Trójmieście był pieczony.

Być może powodem jest tu fakt, że pamięci nam wietrzeje, więc w skrócie pozwolę sobie powtórnie przypomnieć te najbardziej kluczowe wydarzenia, które nasyciły naszą współczesną kulturę, sztukę, ale i obywatelską wrażliwość. Zaczniemy od Rudego Kota, gdzie 64 lata temu wykietkował polski rock’n’roll. W dwa i trzy lata wcześniej, nasz kraj zainfekowany został jazzem za sprawą Ogólnopolskiego Festiwalu Muzyki Jazzowej w Sopocie, co w dużej mierze uczyniło zeń najweselszy barak w Krajach Demokracji Ludowej. W 1961 roku wystartował sopocki, Międzynarodowy Festiwal Piosenki i co ciekawe oba te festiwale funkcjonują do dzisiaj, choć jeden, od dekad rezyduje w *stolicy* (Jazz Jamboree), a drugi stał się kiczowatym show w kilku odsłonach rocznie, firmowanym przez stacje telewizyjne. W tym samym roku co festiwal piosenki powstał Non Stop, który w dwie dekady później został unicestwiony za sprawą pierwszej polskiej dyskoteki w Grand Hotelu (Musicorama). Obie te inicjatywy były dla młodzieży wyrocznią w zakresie mody i tańca, ale też trampoliną dla wielu polskich gwiazd. W 1978 roku, narodziła się tutaj „Muzyka Młodej Generacji”, której potomkiem został jarociński festiwal. Chwilę potem, w kontrze wobec niej, pojawiła się „Trójmiejska Scena Alternatywna” i oba te ruchy przemeblowały dokumentnie polską estradę. Przypomnę jeszcze premierę rock-opery „Naga”, redagowane tutaj muzyczne periodyki: „Jazz” i „Musicorama” oraz kilkadziesiąt miejscowych laureatów „Jazzu nad Odrą” i liczne zespoły, które zaistniały w krajowym rynku, by dobitnie wykazać, że żaden inny ośrodek kulturalny w Polsce nie może równać się z tym, co w tej naszej aglomeracji zostało nabrojone.

Reasumując, pisząc przed czterema laty felieton w tym temacie popełniłem kardynalny błąd, który polegał na tym, że zamiast apelować o budowę Muzeum Muzyki Niepoważnej powinienem nazwać go nie Muzeum a Instytutem, a może jeszcze lepiej Narodowym Instytutem Muzyki Ludycznej im. Zenka Martyniuka. Być może niemiłościwie nam wtedy rządzący, ukryliby tym sposobem swą alergię na większość mieszkańców Gdańska, Sopotu i Gdyni.

Marcin Jacobson

Jesienna kronika dźwiękowa

Ryszard Ziółkowski

Gdyby maestra Halina Mickiewiczówna de Larzac (de domo Porsukow) wciąż żyła, to 7 listopada 2023 roku skończyłaby 100 lat. W sali koncertowej akademii Muzycznej im. Stanisława Moniuszki w Gdańsku odbyła się tego dnia uroczystość wspominkowa. Nie do wiary że czas tak szybko mija. Rodzina, studenci, uczniowie, przyjaciele przeżyli wyjątkowo piękne chwile. Profesor Piotr Kusiewicz dowodził całą imprezą jako koordynator i reżyser uroczego koncertu. Sala przeistoczyła się w zaaranżowany ze smakiem „salonik artystyczny”. Na scenie sztalugi z portretem Maestry wykonanym przez malarza Jana Bernasę, fana artystki. Na podłodze olbrzymi kosz ulubionych kwiatów Maestry. Wśród mikrofonów na środku sali koncertowy fortepian. Po prawej gdańskie meble, dwa fotele, stolik, krzesła, tamże techniczna rekwizytornia do obsługi slajdów i nagrań. Część pierwszą stanowiła rozmowa profesora Kusiewicza z Katarzyną Igą Gawęcką, autorką książki *Halina Mickiewiczówna. Ciepło głosu i serca*. Ta książka doczekała się właśnie drugiego, poszerzonego wydania, uzupełnionego płytą z archiwalnymi nagraniami Mickiewiczówny. Może opasłe tomisko nie zyskuje optycznie w porówna-

Kusiewicza. Nie bez trudu odnalazł archiwalne taśmy radiowe, skorzystał też z własnych zbiorów, co złożyło się na pozycję dzisiaj bezcenną.

Częścią drugą tej wyjątkowej imprezy był koncert byłych studentów maestry oraz uczniów tychże studentów. Wszystkie występy na najwyższym poziomie artystycznym. Ogromną niespodzianką w tymże wydarzeniu było wplatanie nagrań Haliny Mickiewiczówny. Nagle ożyło to ciepło głosu i perfekcja wykonania. Sala zamierała w ciszy. Trudno było opanować wzruszenie. Profesor Piotr Kusiewicz, znawca tematu, okazał się wybornym gawędziarzem i z ogromną swobodą kierował całą uroczystością już od początku, kiedy przywołał rektora uczelni, wokalistę i teoretyka profesora Ryszarda Minkiewicza, zarazem swego absolwenta sprzed lat. Piękna impreza.

*

Na czas dżdżystej jesieni przypadły dwa poważne wydarzenia: V Bałtycki Konkurs Pianistyczny oraz Gdańska Jesień Pianistyczna.

Konkurs miał obsadę międzynarodową. Komisja wstępna przesłuchała nadesłane nagrania i wybrała 36 uczestników, spośród których ubyło – z różnych przyczyn – aż 12 osób. Wiek konkursantów od 18 do 32 lat, a poziom wykonania bardzo wysoki, przy trudnym repertuarze z najwyższej półki. W pierwszym etapie przedstawiano programy do 40 minut, w drugim – już tylko dla 12 uczestników – obowiązywał godzinny recital zawierający wielkie formy. Do etapu trzeciego dotarli trzej konkurenci. Z towarzyszeniem orkiestry pod dyktando Michała Krężlewskiego wykonali koncerty fortepianowe. Byli to 30-letni Maciej Sikala i 18-letni Mateusz Dubiel, obaj z Polski, oraz 29-letni Chińczyk Li Borun. W finale wykonano dwukrotnie *IV Koncert fortepianowy G-dur* Beethovena oraz *Koncert fortepianowy d-moll* KV 466 Mozarta.

Metaforycznym ojcem konkursu jest Ogólnopolski Festiwal Młodych Muzyków, organizowany z rozmachem od 1964 roku przez PWSM w Sopocie, potem w Gdańsku, z inicjatywy, już nieżyjących: pianisty, profesora Zbigniewa Śliwińskiego oraz Andrzeja Cybulskiego, pierwszego prezesa legendarnego Klubu Studentów Wybrzeża „Żak”. Pierwotnie była to impreza wielodyscyplinarna, o niebanalnych regułach ułatwiająca młodym muzykom ogólnopolski debiut. Po latach tłustych, potem chudych odrodziła się staraniem profesora Waldemara Wojtala jako konkurs ściśle pianistyczny, o zasięgu międzynarodowym. Obecnie dyrektorem konkursu jest profesor Paweł Rydel, zaś dyrektorem artystycznym doktor Michał Mossakowski. Niestety, w pięknie wydanej książce



Jan Bernas Halina Mickiewiczówna | repr. Przemysław Bator

niu z eleganckim wydaniem pierwszym, za to przynosi więcej materiału i – bagatela – tę płytę. Zawdzięczamy ją benedyktyńskiej pracy i smakowi artystycznemu Piotra

programowej te istotne wiadomości obsadowe kryją się na ostatniej stronie, w redakcyjnej stopce złożonej czcionką wymagającą lupy. Szkoda.

Na przesłuchania pierwszego etapu wstęp był wolny. Przed południem sala świeciła pustkami. Potem pojawiło się kilka osób z Chin, studentów akademii. Niepojęty wydaje się fakt, że nie było nikogo z kadry pedagogicznej. Tymczasem ten etap to nie była żadna „rozgrzewka”, ale pełnowymiarowe wyzwanie muzyczne, zaś jurorzy to piątka pianistów o międzynarodowej pozycji. Dość powiedzieć, że jury przewodniczył Michael Dalberto, laureat prestiżowych konkursów, znany ze wspaniałych interpretacji muzyki francuskiej, w tym utworów Gabriela Faure i Cesara Francka. Przy jurorskim stole towarzyszyli mu łotewska pianistka Arta Arnicane, Irlandka Thérèse Fahy, Zbigniew

wystąpił z recitalem Marc Laforet, zdobywca II nagrody na Konkursie Chopinowskim w 1985 roku. Program – Chopin i Debussy – bardzo się podobał, publiczność wydębiła liczne bisy. Nazajutrz wystąpił austriacko-szwajcarski artysta Ingolf Wunder także laureat Konkursu Chopinowskiego (2010, II nagroda), który zagrał *Koncert fortepianowy C-dur* KV 467, jeden z najbardziej popularnych koncertów Mozarta. Został przyjęty przez melomanów owacyjnie. Tych bardzo wymagających może nieco rozczarował. W niedzielę 12 listopada nie mogła wystąpić Ewa Pobłocka, zapowiadana z recitalem bachowskim (II tom *Das Wohltemperierte Klavier*) a zastępstwa podjął się Bogdan Czapiewski, z recitalem chopinowskim. Dzień wcześniej występował w Warszawie podczas maratonu Radia Chopin z okazji Święta Niepodległości. Niewątpliwymi wyczyn, a pianista, jak zwykle – niezawodny.



Bracia Hyo i Hyuk Lee | fot. archiwum

Raubo profesor Akademii Muzycznej w Katowicach oraz profesor Paweł Rydel szef katedry fortepianu gdańskiej Akademii Muzycznej.

Laureaci V Bałtyckiego Konkursu Pianistycznego:

I. Mikołaj Sikala – absolwent gdańskiej Akademii Muzycznej w klasie dr. Kordiana Góry,

II. Mateusz Dubiel – student Akademii Muzycznej w Krakowie w klasie prof. Mirosława Herbowskiego,

III. Li Borun – koncertujący pianista z Chin.

Organizatorom konkursu oraz władzom uczelni należą się serdeczne podziękowania za doskonałą imprezę pianistyczną (i świetne przygotowanie fortepianów).

*

Na tegoroczną Gdańską Jesień Pianistyczną – od 9 do 24 listopada – zaplanowano cztery recitale solowe i trzy wieczory symfoniczny. Mimo wichur i deszczów program przyciągnął słuchaczy zarówno do sali koncertowej jak i kameralnej Filharmonii Bałtyckiej. W czwartek 9 listopada

W poniedziałek w filharmonicznej sali kameralnej dał recital Perez Floristan, pianista hiszpański. Grał miniatury György Ligetiego, cykl *Papillons* Schumanna oraz Beethovenowską *Appassionatę f-moll*. Wykonanie pełne swobody, wyborne, świetnie przyjęte. Z kolei w piątek, 17. Listopada, Maciej Gański w koncercie symfonicznym przedstawiał utwory Chopina z okresu warszawskiego: *Wariacje B-dur* na temat Mozarta oraz *Fantazję na tematy polskie A-dur* op. 13. Brawurowe, żywe kolorystycznie wykonanie podobało się słuchaczom, a solista na bis wykonał jedną z etiud Philipa Glassa. W niedzielę atrakcyjny recital duetu fortepianowego braci Hyo i Hyuk Lee. Duża sala, dwa fortepiany koncertowe – i zaiskrzyło. Pięknie skonstruowany program, perły literatury fortepianowej, zarówno oryginalnej jak i transkrypcji. Olśniewająca technika młodych wykonawców zapierała dech. Może warto by było nieco przyhamować tempa, chociaż... – owacjom na stojąco nie było końca. Ostatni wieczór tego pięknego cyklu, koncert symfoniczny 24 listo-

pada, poprowadził estoński dyrygent Olari Elts, związany z Estońską Narodową Orkiestrą Symfoniczną, solistą był zaś Jean-Efflam Bavouzet z Francji. Nietuzinkowy program był bardzo interesujący; w pierwszej części wieczoru romantyczna *Uwertura nr 2 Es-dur* Louise Farrenc, niemal rówieśnicy Chopina, praktycznie nieznanej w Polsce, potem – w wersji orkiestrowej – *Walce szlachetne i sentymentalne* Ravela. Solista wystąpił W drugiej części wieczoru solista wystąpił w *Fantazji G-dur* Debussy’ego, kompozycji rzadko

wykonywanej, bardzo trudnej i bardzo pięknej. Interpretacja pianisty budziła respekt, zwłaszcza że rozbudowana partia orkiestry, jej gęstość nie pomagają soliście. Koncert, wraz z nim i cały cykl, zakończyła zagrana na bis wspaniała *Wyspa radosna* Debussy’ego – tak oto seria koncertów zakończyła się uśmiechem. Dyrekcji Filharmonii wypada złożyć podziękowania za bardzo udany jesienny festiwal pianistów. Nadzwyczajnie dopisała publiczność, sale były pełne, aplauz gorący.

Ryszard Ziółkowski







Opera, słowik i festiwal

Wojciech Futek

Z festiwalem sopockim związałem swoje losy na prawie ćwierć wieku, pełniąc przy jego organizacji różne funkcje (począwszy od szeregowego pracownika, poprzez funkcję rzecznika prasowego, zastępcy dyrektora czy wreszcie jurora). Nic więc dziwnego, że traktuję wieloletnią festiwalową spuściznę jako sopocki skarb (nie tylko muzealny i archiwalny, ale również promocyjno-reklamowy) i podchodzę do niej wyjątkowo osobiście i emocjonalnie.

Opera Leśna to obiekt unikalny, a 115 lat jej bogatej historii to czas podzielony na festiwale i przedstawienia operowe (w latach 1909-1944) oraz okres po roku 1945, kiedy przez długi czas wagnerowskie dziedzictwo stanowiło ewidentnie przeszkodę w dalszym rozwoju Opery Leśnej. Nie chcę zanudzać tu czytelników zbędnymi szczegółami z tego okresu, odsyłając zainteresowanych do monografii *Od huzarów śmierci do Eltona Johna. 100 lat Opery Leśnej*. Ale warto przy okazji przypomnieć, że początkowo wykorzystywano po roku 1945 ten wyjątkowy obiekt jedynie okazjonalnie, a często nawet propagandowo – jak w roku 1947, kiedy za wszelką cenę chciano pobić przedwojenny rekord frekwencyjny, ustanowiony w roku 1930 podczas inscenizacji *Wolnego Strzelca* Carla Marii Webera. Wówczas na (oczywiście niezadaszonej) widowni sopockiej Waldoper znalazło się (świadomie nie piszę „zasiadło”, bo większą część biletów sprzedano na miejsca stojące) dokładnie 22.288 widzów. Ta powojenna próba pobicia tego rekordu miała oczywiście zabarwienie ideologiczne, zgodne z nową rzeczywistością społeczno-polityczną. W przewodniku *Sopot – Perła Polskiego Bałtyku 1923-1948* pisano wówczas: „kulminacyjnym punktem ostatniego sezonu 1947 roku był występ w sierpniu artystów radzieckich, zorganizowany przez Towarzystwo Przyjaźni Polsko-Radzieckiej w Gdańsku. Na koncert zjechało z całego Wybrzeża przeszło 15 tysięcy osób. Opera Leśna nie pamięta takiego napływu gości”. A tak naprawdę dopiero I Ogólnopolski Festiwal Jazzowy SOPOT'56 udowodnił potencjał koncertowy tego miejsca. Odrodzenie festiwalowe sopockiego amfiteatru było od tej chwili tylko kwestią czasu oraz pomysłu Władysława Szpilmana na Międzynarodowy Festiwal Piosenki, skądinąd starszy od festiwalu opolskiego. Tymczasem dziś to koncerty opolskie gromadzą przed telewizorami większą widownię, niż kolejne edycje sopockich festiwali, organizowane co roku pod różnymi tytułami, przez różnych organizatorów, czasami nawet wyłącznie w krajowej obsadzie, co jest wręcz

zaprzeczeniem pierwotnej idei. Wciąż rozmienia się też na drobne zdecydowanie najbardziej rozpoznawalny symbol tego wydarzenia, które przez kolejne dekady elektryzowało pod koniec sierpnia wielomilionową telewizyjną widownię – nagrodę Bursztynowego Słowika.

Cieszę się oczywiście, że trwają prace nad uruchomieniem muzealnej ekspozycji która przedstawi historię sopockiego amfiteatru, doczeka się on w końcu swego muzeum i chętnie przekażę do niego swoje zbiory, nie ograniczające się do okresu powojennego. Ale jestem też przekonany, że Bursztynowy Słowik ma w wciąż ogromny potencjał marketingowy i daleko wykracza poza rolę muzealnego eksponatu. Należy z niego wręcz uczynić „kotwicę medialną”, wykorzystując do tego na przykład otwarty konkurs na jego nowy wizerunek, na promocyjne wydawnictwa czy reklamowe gadżety. Tylko czy w pogoni za nowym logo, kolejnymi zmianami miejskiej identyfikacji czy zbliżającymi się wyborami samorządowymi ktoś zechce w końcu wykorzystać ogromne możliwości, jakie narzucają się w związku z powojenną historią sopockiego słowika?

Kto jeszcze pamięta, że przez lata twórcą tej nagrody był świetny rzeźbiarz, metaloplastyk, Stanisław Skura, nazywany Hefajstosem Sopockim? Kto pamięta, że przez wiele kolejnych lat Bursztynowy Słowik był nierozdzielnie związany z innym sopockim artystą, Bogdanem Mirowskim, zmarłym w roku 2014, nazywanym „mistrzem szczegółu”. Ostatnia wystawa prac tego artysty na Zamku Malborskim, tłumnie odwiedzana przez tysiące widzów oraz monumentalny album, który rozszedł się błyskawicznie – to najlepszy dowód jak można odpowiedni wykorzystać legendę Bursztynowego Słowika i zainteresować nią nie tylko festiwalowych fanów. Przecież to nie tylko wciąż rozpoznawalny symbol, ale i marka z wieloletnią tradycją, wciąż niewykorzystana do celów promocji miasta i Opery Leśnej.

Rozmawiałem z kilkoma laureatami i laureatkami ten nagrody (z tym z Ireną Santor czy Stanem Borysem), którzy

zadeklarowali nie tylko chęć aktywnego włączenia się w promocyjną akcję tej nagrody, ale i ewentualne przekazanie swojej statuetki do celów muzealnych. Może warto pokusić się o stworzenie Akademii Bursztynowego Słowika, złożonej z dotychczasowych laureatów tej nagrody, którzy co roku będą typowali swego kandydata do specjalnego wyróżnienia? Może stworzyć album poświęcony historii zarówno rzeźby, jak i odznaczonych nią artystów? A może jakaś fotograficzna „Galeria Sław” w miejskiej przestrzeni, już poza terenem amfiteatru?

Takich pomysłów może być znacznie więcej, jeżeli tylko skutecznie uruchomimy maszynę czasu, wspominając

najlepsze czasy sopockiego festiwalu, nie zapominając też oczywiście o jego licznych wadach i mankamentach. Archiwalny tekst Wojciecha Młynarskiego, słusznie krytykujący XXVII edycję tej imprezy z roku 1990, jest doskonałym przykładem, że zawsze warto wysłuchać opinii fachowców w muzycznej branży i brać je pod uwagę – choćby nawet tylko po to, żeby nie popełniać drugi raz podobnych błędów. Ale również po to, aby statuetka Bursztynowego Słowika odzyskała po latach swoją właściwą rangę.

Wojciech FUŁEK



Autorem Bursztynowego Słowika – głównej nagrody Międzynarodowego Festiwalu Piosenki w Sopocie od pierwszej edycji festiwalu w roku 1961 do roku 1979 był Stanisław Skura (1909-1981), artysta metaloplastyk, nazywany też „Hefajstosem z Sopotu”. Bursztynowy Słowik co roku przybierał odmienne formy i był latem zawsze ekspozowany przed festiwalem w oknie wystawowym sopockiego PDT-u (domu towarowego). | Zdjęcie z roku 1976, z archiwum Wojciecha Fułka

„ubrać bursztynową bryłę”

Katarzyna Kita

Wystawa w Muzeum Zamkowym w Malborku

Malborska kolekcja bursztynu słynie z dzieł dawnych mistrzów bursztynnictwa XVII i XVIII wieku. Wykazywali się oni niezwykłą zręcznością, dokładnością oraz zdolnościami manualnymi, tworząc w tak bardzo kruchym i delikatnym materiale precyzyjne detale. Poprzez zastosowane techniki obróbki potrafili wydobyć piękno bursztynu. Do tego grona dołączył teraz współczesny mistrz – Bogdan Mirowski (1945-2014), któremu poświęcono tegoroczną wystawę czasową bursztynu „ubrać bursztynową bryłę – Bogdan Mirowski”. zorganizowaną w Muzeum Zamkowym w Malborku we współpracy z Fundacją OKO-LICE KULTURY. Przygotowana wystawa była kolejną odsłoną cyklu ekspozycji, zapoczątkowanych w 2021 roku w Muzeum Zamkowym, prezentującą twórczość artystów współczesnych tworzących w bursztynie w oparciu o wybór ich najciekawszych prac.

Bogdan Mirowski był sopockim bursztynnikiem, złotnikiem, rzeźbiarzem, jednym z założycieli Międzynarodowego Stowarzyszenia Bursztynników. Był autorem biżuterii, instalacji, rzeźb i płaskorzeźb. Jego prace wyróżniają się niezwykle precyzją wykonania, niepowtarzalnymi, indywi-

dualnymi projektami oraz poszanowaniem dla kruchego i delikatnego bursztynu. W swojej twórczości opanował do perfekcji obróbkę srebra, szanując przy tym bryłę bursztynu – nie ingerując w jej formę i podkreślając jego szlachetność. Jego prace są przykładem niezwykłego kunsztu, precyzji, wyobraźni przestrzennej i dbałości o detal. Bogdana Mirowskiego określano często jako mistrza szczegółu, ale był też mistrzem uważności i odzwierciedlenia ludzkich emocji. Na przygotowanej wystawie ukazano 35 obiektów. Po raz pierwszy zaprezentowano obraz *Biesiada* ze zbiorów Muzeum Zamkowego w Malborku, wokół którego skupiona została cała narracja wystawy. Pośród licznych prac artysty obraz ten wyróżnia się estetyką, koncepcją. Na wystawie odnaleźć można było również jedno z najszlachetniejszych prac artysty – Bursztynowe Słowniki z Biblioteki Publicznej w Solcu Kujawskim. W tym pierwszą statuetkę z 1993 roku, jaką otrzymała Irena Santor, która zaszczyliła Muzeum swoją obecnością na wernisażu. Innym ciekawym obiektem były insygnia rektorskie Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego w Bydgoszczy, łańcuch oraz pierścień – wyjątkowo uży-



czone Muzeum na wieczór otwarcia wystawy, przez Jego Magnificencję prof. Jacka Woźnego.

Obok nich pokazane zostały prace drobniejsze: biżuteria, głównie naszyjniki oraz brosze, a także małe formy rzeźbiarskie, często zaskakujące koncepcją, ale także niesamowitą dokładnością i zręcznością wykonania. Pochodzą one ze zbiorów prywatnych i stanowią niejednokrotnie pamiątki rodzinne, osobiste i są obdarzone szczególnym sentymentem.

Prezentowana wystawa była niezwykle okazją zobaczenia dzieł Bogdana Mirowskiego, które spotkały się w tej konfiguracji, w jednym miejscu, na zamku w Malborku i towarzyszyły genialnym wyrobom z bursztynu z przeszłości. Niech droga dzieł mistrza Mirowskiego będzie podobna, aby w przyszłych pokoleniach była uznawana za przykład mistrzostwa bursztyniarza i złotnika przełomu XX i XXI wieku.

Katarzyna Kita
Muzeum Zamkowe w Malborku



Bogdan Mirowski – Bursztynowy słowik | fot. Ze zbiorów Muzeum Zamkowego w Malborku



Bogdan Mirowski – Bursztynowy słowik (własność Ireny Santor)
| fot. Ze zbiorów Muzeum Zamkowego w Malborku



Bogdan Mirowski – Bursztynowy słowik (własność Lucjana Kydryńskiego)
| fot. Ze zbiorów Muzeum Zamkowego w Malborku

Począwszy od eseju Pawła Huelle, Opera Leśna trochę przysłoniła inne tematy tego numeru „Słowa”. Podążając jednak tym tropem, postanowiliśmy zaprezentować Czytelnikom nigdy wcześniej nie publikowany tekst mistrza słowa i polskiej sceny muzycznej, Wojciecha Młynarskiego. Dość długo oczekiwał w redakcyjnym archiwum na odpowiednią okazję. Został napisany 23 lata temu. Dziś odbieramy go jako dokument swoich czasów, z którego odczytać można jednak znacznie więcej, niż tylko druzgocącą ocenę jednego z sopockich festiwali.

Red.

Paw i papuga

Wojciech Młynarski

Ostatni Festiwal SOPOT'90, którego oceny podjąłem się na podstawie przekazu telewizyjnego, nie udał się. Przyrównałbym do nieznośnie długiego, czterodaniowego obiadu. Czy kolacji, w trakcie której gospodarze podawali w kółko jedno i to samo gniotowate danie. Prześledziłem uważnie recenzje prasowe. Wziąłem znaczną poprawkę na ich fachowość, bo reportaże i recenzje pełne były jak zwykle nieistotnych plotek, a tylko bardzo nieliczne próbowały dotykać spraw merytorycznych. Wziąłem także poprawkę na rozgoryczenie dziennikarzy i korespondentów spowodowane kosztami akredytacji, przesłania teleksu i innymi niedogodnościami zawinionymi przez organizatorów Festiwalu. Ale nawet przy wzięciu tych poprawek ton recenzji jest zadziwiająco zgodny: SOPOT'90 był okropny! Chciałbym ocenić ten festiwal bez emocji i uprzedzeń, postawić udokumentowane zarzuty i na koniec zastanowić się krótko na przyszłość tej imprezy.

Zarzut pierwszy i podstawowy, jaki stawiam to ten, że na festiwalu muzycznym praktycznie nie było Muzyki!

Muzyka bowiem w moim rozumieniu to akt twórczy, to stworzenie na uszach i oczach publiczności wspólnej kreacji instrumentalistów, wokalistów, dyrygenta itd. Ostatni festiwal w Sopocie operował w najlepszym razie tzw. pół-playbackiem, a w większości wypadków playbackiem pełnym. Odpadła więc w ogóle szansa na obcowanie z jakąś udowodnioną umiejętnością, nie mówiąc już o kunszcie, odpadła szansa na asystowanie przy owym akcie twórczym, na radość wspólnego muzykowania i przeżywania przez odbiorcę.

Pozostało udawanie, że się gra i śpiewa, udawanie w większości przypadków żenująco nieudolne, często błazeńskie, a często manifestujące jak najgorsze, graniczące z bezczelnością i chamstwem estradowe obyczaje! Niech za przykład wystarczy, że jeden z wykonawców w pauzach, kiedy nie śpiewał, żuł gumę.

Słyszysz się głosy, że wszędzie na świecie na tego rodzaju imprezach śpiewa się dziś z pół-playbacku. Zaprzeczam

temu stanowczo! To się zdarza, ale jeszcze nie jest – na szczęście – normą. A już zwłaszcza staje się to nadużyciem, kiedy w grę wchodzi konkurs!

Dodałbym do tego drobną uwagę, że i w wypadku pół-playbacku zdarzało się, że efekt końcowy brzmiał nie miłośniernie fałszywie. Działo się tak dlatego, że podkład puszczano często albo za szybko, lub odrobinę za wolno, a wykonawca szukał swojej oryginalnej tonacji. Efekt dla w miarę muzycznego odbiorcy był trudny do zniesienia. Czyli, że bez orkiestry, w pozornie technicznie ułatwionych warunkach nie umiano dać sobie rady! Z tej szczegółowej uwagi pragnę wywieść zarzut drugi, ogólny, że był to festiwal wykonawczej i repertuarowej amatorszczyzny!

Poza nielicznymi wyjątkami ogólny poziom wykonawczy tej imprezy przypominał koncerty pod hasłem „Mikrofon dla wszystkich” czy „Śpiewać każdy może”. Festiwal został zdominowany przez polskie i zagraniczne grupy rockowe, usiłujące grać to, co jest modne i tak, jak się gra. Telewizyjna konwencja pokazywania tego w obrazkach była także zgodna z tym, „jak się dziś pokazuje”, a więc światła laserowe, holografia, zasłony dymne. Rzecz w tym, że i ta muzyka i to wykonanie i te obrazki wreszcie były nie takie same jak na zachodnich video-clipach, ale w istocie dużo gorsze, liche, tandetne, wtórne. Sumując się w długi koncert dawały efekt niestrawności i ciężkiej, ponurej nudy. Na tym tle nie dziwi naprawdę sukces Polki, Lory Szafran, która śpiewa po prostu przyzwoicie od strony zawodowej, ale – moim zdaniem – nie jest żadnym estradowym objawieniem! Niemniej, w konfrontacji z ćwierć- i półamatorami przewaga Szafran była miażdżąca. A przecież jest to osoba, która – co stwierdzam z całą stanowczością – długo jeszcze musi się uczyć i pracować, by stać się piosenkarką dużego formatu. Zarzut kolejny: na tym festiwalu odmieniano bez przerwy terminy „gwiazda” czy „gwiazdor”, a tymczasem był to festiwal bez gwiazd! Ani Tiffany, ani nieobecna od dawna na polskim rynku Iza Trojanowska, ani weteran rocka, o którym nigdy nie słyszałem, Ronnie Hawkins, ani brytyjski zespół

„Propaganda”, nota bene nudny jak nieszczęście, to nie były żadne gwiazdy!

Organizatorzy tej imprezy powinni uzmysłwić sobie znana prawdę, że na estradzie ilość nigdy nie przechodzi w jakość. Ten festiwal winien mieć zapewniony udział dwóch, trzech autentycznych gwizd muzyki rozrywkowej, których kunszt i pozycja nie podlegają dyskusji. One bowiem nadają ton festiwalowej i ustawiają właściwą hierarchię wartości. Wówczas występ pani Tiffany czy grupy Music Box nabiera właściwych proporcji, a większość amatorów, którzy występowali na tym festiwalu nie miałyby prawa wstępu na scenę Opery Leśnej!

Sopocki festiwal ma przecież swoje niemałe tradycje, od których organizatorzy już w zeszłym roku zaczęli się odcinać, a w roku bieżącym odcięli się całkowicie. Pamiętam chwile prawdziwych wzruszeń i artystycznych emocji, kiedy gośćmi festiwalu byli Charles Aznavour, Joan Baez czy Nancy Wilson oraz wielu innych, naprawdę wybitnych artystów! I tu chcę postawić zarzut kolejny. Podejrzewam ludzi robiących ostatni festiwal o brak wyczucia gustów widowni i telewizyjnej,; rzekłbym nawet, że o pewien rodzaju pogardy dla polskiego odbiorcy. Myślenie było – przypuszczam – takie: robimy serię video-clipów, byle jak i na łapu-capu, ale może spodobać się jakimś zagranicznym impresario czy telewizyjnym prezenterom? Może ktoś to kupi? A przecież zarówno publiczność w Operze Leśnej jak i audytorium telewizyjne to nie tylko nastolatki o dyskotekowym guście. Istnieje przecież w muzyce rozrywkowej coś takiego jak „muzyka środka”, muzyka mniej agresywna, bardziej melodyjna i adresowana do trochę starszego odbiorcy. Próba przekształcenia Opery Leśnej w gigantyczną dyskotekę jest całkowitym artystycznym nieporozumieniem! I doprawdy, ten festiwal nie był promocją, lecz autopromocją polskiej muzyki rockowej!

Dla fachowców z jakiegoś *Super Channel* to żałosne, półamatorskie produkcje, ta tragiczna angielszczyzna polskich zespołów i nie tylko polskich to może być w najlepszym razie jedynie dowodem popularności tej muzyki w tzw. Europie Wschodniej, to są ciekawostki rzekłbym *etniczne*, a nie poważne propozycje handlowe.

I, rzecz ciekawa, reakcja publiczności, utwierdza mnie w przekonaniu, że publiczność bardzo mało się włączała do wspólnej zabawy. Brawa były z reguły bardzo symboliczne i prawie nikt z wykonawców nie był proszony przez widownię o autentyczny bis.

I to zarzut kolejny: ten festiwal był bardzo słabo przygotowany od strony scenariuszowej, reżyserskiej i konferansjerskiej. Oczywiście tak krawiec kraje, jak mu materii staje, a materiał był słaby. Ale pisać scenariusz można było choćby wyliczyć dokładnie czas trwania poszczególnych koncertów, a nawet tego nie uczyniono i koncerty „zdejnowano” z wizji! Pomysł z angielskim prezenterem okazał się fatalny. Jest to przypuszczalnie typowy DJ radiowy, który wręcz nie ma pojęcia, jak się zachowywać na estradzie i jego

„rozkoszne pokrzykanki”: „Hej, jak się czujecie? Fajny koncert, nie?” przyniosły efekt niezamierzonej parodii. Pani Resich-Modlińska, bezradna zupełnie, tłumaczyła każde głupstwo rozkosznego Anglika, wdawała się z nim w prywatne pogawędki, co w sumie potęgowało jeszcze wrażenie niemiłosiernej amatorszczyzny. Na sopockim festiwalu potrzebny jest dowcipny, taktowny, obdarzony refleksem prezenter lub prezenterzy, znający swoje estradowe rzemiosło i języki. Szukałbym ich w Polsce przez cały kolejny rok, zorganizowałbym może jakieś eliminacje, a jestem przekonany, że znaleźliby się w końcu odpowiedni ludzie. Co do reżyserii: Jerzy Gruza pokazywał się, owszem, w krótkich migawkach, rozmawiając po angielsku z wykonawcami. We mnie osobiście budziło to uczucie lekkiego zażenowania, ale p. Gruza pokazując się w ten sposób robił wrażenie bardzo zadowolonego z siebie. Niestety o wiele mniej był obecny w reżyserowanym przez siebie koncertach. Ustalił zapewne, kto wchodzi z prawej, a kto z lewej, komu laserów więcej, a komu dymu mniej. Tylko od takich ustaleń do reżyserii daleka droga. Już sam fakt, że Jerzy Gruza akceptował takie bezczelne udawanie grania i śpiewania, taką żenującą koncepcję konferansjerki i że nie umiał się zmieścić w planowanym czasie świadczy, że weteran reżyserii potraktował ostatni Festiwal w Sopocie bardzo wczasowo. Nie widziałem ani jednego, oryginalnego pomysłu reżyserskiego w którymkolwiek koncercie, choć na całym świecie fachowcy prześcigają się w pomysłowości i oryginalności pokazywania tego rodzaju spektakli.

I wreszcie zarzut ostatni: odnoszę wrażenie, że ten festiwal nie miał Jury złożonego z prawdziwych fachowców. Mam pretensje do pewnego rozeznania w tej mierze, a z całego Jury mówiło mi coś jedynie nazwisko Wojciech Rajskiego – wspaniałego dyrygenta, ale przecież specjalisty od zupełnie innego gatunku muzyki.

Te zarzuty można mnożyć. Ja jednak spróbuję sformułować kilka wniosków. Myślę, że ten Festiwal powinien być oczywiście utrzymany, bo jest on Sopotowi potrzebny z wielu względów i tego chyba nie trzeba udowadniać. Niemniej formuła tego wydarzenia, w porównaniu z tym, co zaproponowano w tym roku, powinna zostać gruntownie zmieniona. Po pierwsze – sugerowałbym powrót do orkiestry i grania „na żywo”. Tylko wtedy konkurs jest w pełni wiarygodny. Po drugie – nawet za cenę skrócenia tego festiwalu np. do 3 dni, należy zapraszać wykonawców z pewnym niezbędnym minimum profesjonalizmu oraz koniecznie kilka autentycznych gwiazd światowego formatu.

Po trzecie – trzeba rozszerzyć zawężone w tym roku ramy muzyczne imprezy, tak, aby nie był to wyłącznie festiwal rockowych amatorów.

Po czwarte – promocja polskiej piosenki powinna na tych koncertach stanowić autentyczną promocję polskich twórców i wykonawców, korespondującą z najciekawszymi zjawiskami krajowych festiwalowi w Krakowie, Opolu, Olsztynie i przeglądami typu Rawa Blues.

Kryterium nieprzetłumaczalności czy hermetyczności wcale nie jest tu najważniejsze. Można występ np. poezji śpiewanej poprzedzić krótkim obcojęzycznym komentarzem, a taka, ciekawa w wyrazie propozycja może być o niebo lepsza od rockowego małpiarstwa i ma – moim zdaniem – większe szanse na zagraniczną promocję. Co nie znaczy, że w promocji polskiej piosenki nie widziałbym rocka, ale musi on być artystycznie interesujący i nie dominujący w stosunku do innych gatunków muzyki rozrywkowej.

Nasuwa się pytanie: kto ma o tym decydować? Myślę, że nad poczynaniami organizatorów powinien być ustanowiony jakiś artystyczny nadzór. Pozwoliłoby to np. uniknąć hasła typu „Europa jest jedna” dla firmowania koncertu o zawartości zgoła peryferyjnej. W Jury powinno zasiąść więcej osób z niekwestionowanymi autorytetami. Koncerty festiwalowe muszą być starannie przygotowane, wymyślone, bo ta myśl była w tym roku, niestety, nieobecna.

Jeśli koncerty zostaną fachowo i poważnie przygotowane, to można je transmitować na żywo. Jeśli nie – bezpośrednia transmisja jest po prostu kpina z odbiorcy, typowa guma do żucia dla uszu i oczu. Jeszcze jedna uwaga: zabawnym, atrakcyjnym elementem poprzednich festiwali była prezentacja polskich piosenek przez zagranicznych wykonawców. I to wcale nie dlatego, by polskie piosenki

miały zrobić zagraniczną karierę. Był to po prostu zabawny, atrakcyjny dla publiczności pomysł na jeden z festiwalowych wieczorów. Kto wie, czy nie należałoby się zastanowić nad przywróceniem tego pomysłu i nad kilkoma następnymi pomysłami, które uatrakcyjniłyby ten festiwal od strony artystycznej i koncepcyjnej. Bo nawet jeśli prawie cały zagraniczny show-business dąży do pewnej uniformizacji i poddany jest określonym modom, nie musimy być od naszej polskiej strony tylko „pawiem i papugą narodów”, możemy coś wybrać, a jednocześnie coś mądrze i z gustem zaproponować coś od siebie.

Niech będzie to festiwal skromniejszy ilościowo, ale lepszy jakościowo. Niech nie schlebia marnym, prowincjonalnym gustom, ale gust publiczności kształtuje i podnosi na wyższy poziom. Aby tak stało, potrzebny jest – powtarzam – artystyczny nadzór, jakieś w tej mierze wcześniejsze konsultacje z organizatorami.

Pisze te słowa w nadziei, że będę dobrze zrozumiany: ten sopocki festiwal ma wciąż szanse pokazania tego, ci ciekawe na świecie w Polsce, promowania artystów, a jednocześnie może udowodnić, że istnieje coś takiego jak polska, inteligentna rozrywka.

Wojciech Młynarski
Warszawa, sierpień 1990



Tadeusz Dąbrowski ***

Prawdziwy początek rock and rolla w Polsce

Komeda jako prekursor rock and rolla

Stanisław Danielewicz

Tytuł powyższy może zaskakiwać. Umieszczenie w nim nazwiska Komedy jest swego rodzaju prowokacją, przyciągającą wzrok czytelnika. Ale nie tylko.

Celem jest rozbicie funkcjonującego od lat mitu, zgodnie z którym ojcem-założycielem polskiego rocka jest Franciszek Walicki – podczas gdy autor tych słów, nie odmawiając Walickiemu prawdziwych zasług, widzi go raczej w roli zręcznego menedżera, prawidłowo odczytującego muzyczne fascynacje młodego pokolenia. Po raz pierwszy przyjdzie wspomnieć Walickiego w roli działacza trójmiejiskiego środowiska fanów jazzu, jednego z organizatorów I Festiwalu Jazzowego w Sopocie w roku 1956. Ale już niedługo potem, gdy krótka historia dwóch sensacyjnych sopockich festiwali (1956–1957) została przerwana przez skandale, za sprawą których kolejny festiwal odbył się w r. 1958 już w Warszawie – nazwisko Walickiego pojawia się w kontekście „pierwszego polskiego koncertu zespołu rock and rollowego”, jaki miał miejsce w gdańskim klubie „Rudy Kot” dnia 24 marca 1959 roku, koncertu zespołu Rhythm and Blues.

Nie był to wcale „pierwszy polski koncert”! Zespół Rhythm and Blues grał wcześniej w Gdyni, jesienią 1958 roku. Jeśli zaś odwołać się do historii, zapominając o zgrabnie rozpowszechnionym micie, to należałoby w kontekście sformułowania „pierwszy występ polskiego zespołu rock and rollowego” wymienić nazwisko Krzysztofa Komedy, w owym czasie może bardziej znanego pod prawdziwym nazwiskiem Trzciński. Zaczniemy od przywołania historii, która co prawda była znana wielu osobom związanym ze środowiskiem jazzowym w latach 50. i 60., ale nie była chętnie przypominana, gdyż nie pasowała do wizerunku Krzysztofa Komedy jako pierwszego polskiego propagatora jazzu nowoczesnego. Jeśli jednak Komeda, dzięki występowi ze swoim sekstem na I Międzynarodowym Festiwalu Muzyki Jazzowej w Sopocie w roku 1956, zasłużył na miano „ojca chrzestnego jazzu nowoczesnego w Polsce”, to w takim samym stopniu mógłby odebrać Franciszkowi Walickiemu miano „ojca chrzestnego polskiego rock and rolla”... gdyby tylko sam Komeda czy ktoś z jego otoczenia był tym zainteresowany.

Łaż, baż i rock and roll

By wyjaśnić, w czym rzecz, należy się cofnąć do roku 1956, gdy Sekstet Komedy zszedł ze sceny I Festiwalu Jazzowego w Sopocie, zyskując nimb pierwszego polskiego zespołu jazzu nowoczesnego, a więc grającego w stylistyce odmiennej niż prawie wszystkie zespoły biorące udział w festiwalu – dixielandowe i swingowe.

Tak, jak inne zespoły uczestniczące w festiwalu, sekstet Komedy wyruszył po jego zakończeniu w trasę koncertową. Trwała długo, od września do grudnia, a występy – wszędzie przyjmowane z uznaniem, wszędzie przy pełnych salach – odbyły się w Warszawie, Krakowie, Bydgoszczy, Koszalinie, Sławnie, Szczecinku, Słupsku, Toruniu, Kaliszu i Ostrowie Wielkopolskim. Ale pojawił się wkrótce problem – już w październiku grający na wypożyczonym wibrafonie Jerzy Milian musiał go zwrócić właścicielowi i tym samym brzmienie zespołu zostało mocno okaleczone. O kupnie nowego instrumentu nie było co marzyć – po pierwsze, kosztował krocie, po drugie – był praktycznie niedostępny, gdyż pochodzące z Czechosłowacji i NRD nowe instrumenty były przydzielane wyłącznie instytucjom. Zofia, żona Krzysztofa Komedy wpadła więc na pomysł, by zarobić większe pieniądze, grając nie jeden, a dwa koncerty dziennie. A jak zapewnić odpowiednią ilość słuchaczy, którzy jednego wieczoru wypełniliby w jednej miejscowości salę dwukrotnie? Odpowiedź brzmiała: grać rock’n’roll!

W momencie, gdy odbywały się pamiętne sopockie festiwale jazzowe (1956–1957) jazz w wersji dixielandowej (zwłaszcza) i swingowej wciąż był muzyką „młodzieżową”, ale zaczynał gwałtownie tracić popularność na rzecz amerykańskiej muzyki rock and rollowej. Wielu fanów łączyło ze sobą czy nawet utożsamiało oba gatunki – tradycyjny jazz i rock and roll – ale powoli zaczynało być jasne, że mimo pewnych elementów zbliżonych, są to jednak dwa różne byty. Świadomość odrębności nie była jeszcze powszechna przez kilka lat m.in. dzięki zespołom, które na koncertach grały za-

równie dxieland, jak aktualne przeboje rock and rollowe, ale i modne piosenki włoskie czy francuskie. Najpopularniejszą taką grupą był zespół Zygmunta Wicharego, wzbogacony o wokalistów; jazz w stylistyce swingowej śpiewała Elisabeth Charles. Zmieniali się wokaliści, śpiewający w konwencji rock and rollowej, ale też piosenki włoskie i francuskie; na dłużej związał się z Wicharym Bogusław Wyrobek w latach 60. Warto też przypomnieć, że w repertuarze słynnego jazzowego zespołu Melomani w trakcie I Festiwalu Jazzowego w Sopocie znalazł się najbardziej chyba rozpoznawalny utwór rock and rollowy świata – mianowicie *Rock Around the Clock* z repertuaru Billa Haley’a.

Zofia Komiedowa, rzutka menedżerka swojego męża i jego zespołu, wpadła na pomysł, by pójść drogą „konwergencji” jeszcze dalej niż Wichary i jemu podobni. Niech jazzmani na pewien czas całkowicie porzucą jazz, a zajmą się rock’n’rollem! Dlaczego by nie wykorzystać faktu, że jazz i rock and roll oparte były na pulsacji rytmicznej zwanej swingowaniem, a do tego i tu, i tam chętnie wykorzystywano riffy (instrumentów dętych w swingu, gitarowe w rock and rollu)? Wystarczyło więc dać muzykom zamiast swingowych orkiestrówek zapis przebojów rock and rollowych, prostych, opartych na trzech-czterech funkcjach harmonicznym, włączyć do składu wokalistkę czy wokalistę – i w drogę!

Problemem był tylko dotychczasowy status zespołu, jego coraz powszechniej akceptowana rola najważniejszego polskiego zespołu jazzu nowoczesnego. Gdzie modern jazz – a gdzie rock and roll? Problem ten został rozwiązany. Zespół osobowo w większej części pozostał ten sam, ale miał występować pod nową nazwą: Jan Grepser i Jego Chłopcy. Miał grać rock and rolla i calypso (modny taniec oparty na rytmach południowoamerykańskich), głównie amerykańskie przeboje. Należało też pokazać dystans muzyków wobec zaplanowanej zamiany ról. Cała rzecz miała więc być „grepsm”, lansowanym nie przez Komedę-modernistę, lecz „Grepsera”, który nawet wizualnie miał różnić się od poprzednio wylansowanego modernisty. Komeda konsekwentnie występował jako Grepser na scenie bez okularów, a cały zespół czarne „modernistyczne” stroje zastąpił krzykliwymi, kolorowymi koszulami, uszytymi przez Komedową z zakupionych gdzieś zasłon okiennych w geometryczne wzory.

Prowadzący koncerty popularyzator muzyki Janusz Cegiełta, zapowiadając Grepsera przedstawia się jako Gadułka. I zaraz dokręca śrubę, robiąc oko do publiczności: to greps, to zabawa, chwilowa zgrzywa! Ale oczywiście na profesjonalnym poziomie, bo my wiemy, co to jest rock and roll.

Skoro Komeda zostaje Grepserem, to jego koledzy otrzymują równie zabawne pseudonimy. Jan Wróblewski nie jest już „Ptaszynem”, lecz Janem Moniakem; „monia” to w gwarze muzyków knajpianych pieniądze. Wyraża aluzję: jesteśmy tu dla pieniędzy, których bardzo potrzebujemy.

Perkusista Jan Zylber otrzymał pseudonim Bob Komers (kolejna aluzja do komercjalizacji zespołu). Basista Józef Stolarz został Franciszkiem Łaziornym; w slangu klezmerskim „łaz” jest niezbyt pochlebnym przymiotnikiem, wykorzystywanym – przy ocenie kiepsko grających kolegów. Jerzy Milian występuje jako Jerzy Skrupuł. Nie ma już wibrafonu, będzie więc obsługiwał zestaw instrumentów perkusyjnych, ale też śpiewał modne przeboje. Wbrew nowemu nazwisku – całkowicie bez skrupułów. Puzonista (nowy członek zespołu) Zbigniew Brzeszczyński, będzie się nazywał Genitazym Ciziewiczem, bo mocno interesuje się dziewczynami, czyli „ciziami”. Rock and roll nie istnieje bez gitary, więc w składzie zespołu Grepsera będzie dwóch gitarzystów: Stanisław Zwierzchowski i Włodzimierz „Dzida” Kowalski. Będą przedstawiani przez konferansjera jako bracia Konstanty i Edwin Chałowie. „Chała” to współcześnie „badziewie”. Co ciekawe, po zakończeniu trasy Grepsera, do Zwierzchowskiego, jazzowego gitarzysty, na stałe będzie przyklejony pseudonim „Chała”.

Nie mogło zabraknąć wokalistów. Krystyna Mrozińska-Horst została zaangażowana nie tyle z powodu umiejętności wokalnych, ile z powodu podobieństwa do Marilyn Monroe – otrzymała więc pseudonim Marilyn Nabiałek. W połowie trwającej wiele miesięcy roku 1957 trasy doszedł wokalista Ryszard Pisarski, wyłoniony w poznańskim konkursie. Pojawił się też nowy konferansjer – krakowski dziennikarz Bruno Miecugow.

A jaki pseudonim przybrała inicjatorka rock and rollowego przedsięwzięcia, Zofia, żona Komedy? Adekwatny do pewnej cechy charakteru, o której wiedzieli wcześniej i później wszyscy bez mała członkowie środowiska jazzowego: Zofia da Baż. „Baż” w slangu muzyków to pieniądze, „kapusta”, „forsa”.

Koncertów Grepsera odbyły się dziesiątki w całym kraju. Kto wie, czy nie było ich w 1957 roku więcej niż – w tym samym czasie – występów zespołu Zygmunta Wicharego, grającego rock and rollowe przeboje na zmianę z utworami dxielandowymi. To mało ważne. Natomiast koncerty zarówno jednego, jak drugiego składu w całej Polsce w roku 1957 zadają kłam twierdzeniu, że początek rock and rolla w Polsce to 24 marca 1959 roku i należy go wiązać z występem założonej przez Franciszka Walickiego zespołu Rhythm and Blues. Co nie zmienia faktu, że mistrz propagandy, jakim był niewątpliwie Franciszek Walicki, zdołał przez lata ową datę utrwalić w powszechnej świadomości jako początek „ery rock and rolla” w Polsce. I pewnie tak już zostanie – choć ową datę można również podważyć, wspominając prawdziwą historię powołanej przez Walickiego grupy Rhythm and Blues.

(fragment książki „Big-beatowy atak. Lata 60. w Trójmieście”; na portalu zrzutka.pl odbywa się zbiórka funduszy na wydanie tej książki)

Stanisław Danielewicz



Tadeusz Dąbrowski ***





www.ergohestia.pl

Uprzejmie zawiadamiamy, że kwartalnik „Słowo” jest dostępny **w Gdańsku** w Instytucie Kultury Miejskiej „Kunszt wodny”, Targ Rakowy 11, 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, Kocińska 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

Słowo

Pomorski Magazyn Artystyczny



W numerach roku 2023

Dariusz Filar

Zmiana czasu w Berlinie

Grzegorz Kłaman

Zmierzch antropocenu

Zbigniew Majchrowski

Estetyka Kazimierza Nowosielskiego

Tomasz Miłkowski

Maciej Prus – ktoś pomiędzy

Piotr Szarota

Supergwiazda z dawnego Szczecina

Maciej Śmietański

Bio- i Science-Art.

Grzegorz Walczak

Jerzy Krechowicz – reżyser żywiołu wizualnego

Zofia Watrak

Wojciech Misiuro – Esteta i autokrata

4/2023 (8)
Kwartalnik

ISSN 2956-3739



9 772956 373200

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