

sezon

kolorowych

ścian



Gdańsk 2017

Nadbałtyckie Centrum Kultury w Gdańsku
1999–2017

redakcja i skład

Elżbieta Pękała

Spis treści

Od redakcji: Sezon kolorowych ścian	5
---	---

Grzegorz Berendt – Wśród historyków.....	7
Jacek Dominiczak – Inna Rzeczywistość. Architektura Trójmiasta ostatnich lat	11

Miejsca

Barbara Świąder – Plenerowe – i nie tylko – zjawiska artystyczne	28
Ewa Moskalówna – Stacje „Murów”	34
Joanna Kiszkiś – Miejsca z duszą	36
Dorota Karaś, Magdalena Grzebałkowska – Łowickie pasy, stroje perwersyjnie żałobne	39
Ewa Moskalówna – Spacio	46
Zofia Watrak – Ryszard Ziarkiewicz. Nonkonformista wśród tradycjonalistów	50
Danuta Godycka – „Delikatesy Avantgarde” – galeria otwarta Roberta Knutha	54
Krzysztof Niedałowicz – Sztuka w kościele	58
Janina Wieczerska – Dobre miejsce	62

Media

Alina Kietrys, prof. dr hab. Wiktor Pepliński – Rynek opinii. Dekada wolnego słowa	66
Maciej Grzywaczewski – Producenci telewizyjni i targi video.....	74
Witold Bock, Dorota Nelke (współpr.) – Plus na plusie	77
Wojciech Turek – Gdańskie „Prosto z mostu”	80

Literatura

Ewa Nawrocka – Literatura Wybrzeża gdańskiego w latach 1989–1999	84
Małgorzata Czermińska – Paweł Huelle	95
Aleksandra Ubertowska – Pisarz w „mieście wewnętrznym”. O powieściach Stefana Chwina	99
Tadeusz Skutnik – Boom wydawniczy	103
Andrzej Chojecki – <i>Słowo / obraz</i> terytoria	107
Maryla Hempowicz rozmawia z Krystyną Chwin – Ratować wyspy literatury wysokiej ...	110
Maria Babnis – Tysiąc ton na tysiąclecie	113

Muzyka, taniec

Sebastian Łupak – Z gitarą wśród plemników Seks, narkotyki i trójmiejski rock’n’roll w latach 90.	116
Tomasz Owczarek – Jass, co to takiego?	123
Iwona Katarzyńska – Gdańsk tańczy współcześnie	128

Teatr, film

Monika Brand – Gdański teatr niezależny	136
Iwona Chelmowska – Fundacja Theatrum Gedanense	148
Anna Jęsiak – Teatr „Atelier”: na tropach fenomenu	152
Julia Wernio – Scena letnia Teatru Miejskiego w Gdyni	156
Anna Jęsiak – „Niekabaret” jak kabaret	162
Anna i Jacek Mydlarscy – Filmowy obraz czasu	165
Yach Paszkiewicz – Nic by się nie zaczęło... ..	170
Magdalena Renk – DKF Żak i inne	175

Twórcy/Ludzie/Postaci na XXI wiek

Andrzej Awsiej, Marek Rogulski – Galeria C 14 [™]	184
Marek Rogulski – Fundacja Tysiąc Najjaśniejszych Słońc i galeria: Spichrz 7 – Spiż 7	193
Krzysztof Jurecki – Ostatni niezależni, czyli Spichrz 7 i Spiż 7	202
Artur Kozdrowski – CUKT (Centralny Urząd Kultury Technicznej) – Dzień Sztuki	205
Zbigniew Sajnóg – Tranzytoryjna Formacja TOTART	219
Barbara Świąder – Osiem. Projektanci mody	225
Alina Wiśniewska – Miliarderzy uczuć	235
Wykaz literatury	244
Indeks osób	256

Sezon kolorowych ścian...

Ten tytuł wymyślił Maciej Nowak, a właściwie zapożyczył – po uzgodnieniu z Aliną Afanasjew sparafrazował tytuł książki Jerzego Afanasjewa. Bo i czasy były inne – artyści wpatrujący się w chmury zeszli na ziemię, bo tu po roku 1989 wiele się działo...

Właśnie mijała pierwsza dekada niepodległości, w Centrum św. Jana stanął Okrągły Stół, wypożyczony z Kancelarii Prezydenta RP, wszyscy wszystko podsumowywali, a Maciej Nowak, dyrektor Nadbałtyckiego Centrum Kultury, postanowił podsumować trójmiejską kulturę. Zwrócił się do osób z różnych środowisk twórczych o krótkie teksty, bardziej opisujące niż analizujące wybrzeżowe zjawiska. Znaczna większość odpowiedziała, niektórzy się ociągali...

Mijał czas, Nowak zamienił NCK na Teatr Wybrzeże, nowa dyrekcja miała inne priorytety, niedokończony *Sezon kolorowych ścian* popadał coraz bardziej w niepamięć. Zmieniali się ludzie i komputery, wreszcie materiały – i te gotowe do druku, i te jeszcze niedokończone – rozplynęły się w niebycie. Na nic się zdały przypominania Nowaka: „Zróbcie coś z tym”, bo jak się przyznać, że nie ma z czym?

Któregoś dnia, przeszukując rozpaczliwie całą nck-owską sieć komputerową w poszukiwaniu plików, o których wiedziałam na pewno, że są, zauważyłam kątem oka folder „kolorowe ściany”. Zajrzałam – tak, to właśnie to! Jest wszystko! Czytam kolejne teksty – świetne! Są takie, które budzą nostalgię, i takie, jakby były napisane wczoraj!

Pozwalam sobie teraz przedstawić Państwu teksty w wersji elektronicznej – zapraszam do wędrówki po czasie minionym, przyglądanie się opisanym zjawiskom jak muszce zatopionej w burzynie. Zasadą jest bowiem brak ingerencji – tylko w miejscach, gdzie wydawały mi się konieczne wyjaśnienia lub dopowiedzenia, wstawiałam informacje od redakcji.

To wydawnictwo jest też pewnym prezentem dla Autorów, którzy zapewne zapomnieli już o swoich tekstach, napisanych w latach 1999–2000 (tylko pojedyncze – za zgodą NCK – były publikowane).

Elżbieta Pękała

Wśród historyków

Występując przeciwko nazbyt często spotykanej obecnie manierze dezawuowania osiągnięć mieszkańców naszego kraju z lat 1944–1989, stanowczo należy podkreślić, iż ów okres przyniósł między innymi ogromny rozwój nauk historycznych. Po najgorszym okresie (1948–1956), kiedy to absolutnie każdy temat rozpatrywano w oparciu o swoistą scholastykę marksistowską, odwołując się do koncepcji ideologów i przywódców ruchu komunistycznego, historiografia wracała stopniowo na tory normalności. Było to możliwe przede wszystkim w badaniach dotyczących epok poprzedzających połowę XIX wieku. Z tego powodu skupiam moją uwagę w niniejszym, krótkim omówieniu na tematyce rzadko lub w ogóle nie poruszanej przed rokiem 1989, tu zaś największe kontrowersje wzbudzały wydarzenia naszego odchodzącego już stulecia. Dzieje najnowsze i współczesne w największym stopniu podlegały manipulacji ideologicznej i politycznej. Aczkolwiek jej natężenie oraz dziedziny, których dotyczyła, zmieniały się zależnie od trendów panujących w kręgach władz komunistycznej nomenklatury.

O roli Trójmiasta jako ośrodka badań historycznych tak przed rokiem 1989, jak i w późniejszym okresie, decydowało w ogromnym stopniu – poza wspomnianymi wyżej ogólnymi uwarunkowaniami – zlokalizowanie na jego obszarze kilku instytucji, zatrudniających nie mniej niż stu historyków na etatach naukowych i naukowo-dydaktycznych. Poza placówkami Polskiej Akademii Nauk i Instytutem Historii Uniwersytetu Gdańskiego pracowali w odrębnych jednostkach organizacyjnych każdej uczelni wyższej. Przegląd dorobku całego okresu powojennego wskazuje na silną koncentrację zainteresowań wokół problemów regionalnych¹. Nie sposób tu jednak pominąć faktu, iż w ogromnym stopniu do postępu badań nad dziejami Pomorza Gdańskiego przyczynili się historycy toruńscy, bydgoscy i słupscy².

Ograniczę się do naszkicowania głównych osiągnięć w dziedzinie badań regionalnych. Prace naukowe zawierały informacje na temat specyfiki rozwoju dziejowego Pomorza Gdańskiego. Uwypuklano jego związki z państwem polskim, uwzględniając jednak ogromną rolę ludności niemieckojęzycznej w zachodzących tu przemianach cywilizacyjnych. Niestety, obecność owych wpływów zanikała na styku nauki i publicystyki, nauki i oświaty. W konsekwencji – z ustaleń historyków dziejów średnio-wieczna i epoki nowożytnej do przeciętnego odbiorcy docierały głównie informacje na temat repersyjnych przejawów polityki krzyżackiej wobec ludności polskojęzycznej, czy knozań dynastii Hohenzollernów przeciwko Rzeczypospolitej. Wśród tematów dotyczących dziejów najnowszych nadal dominowały publikacje związane z dokumentowaniem przejawów polskości regionu, dziejami konfliktów polsko-niemieckich na jego terenie oraz martyrologią narodu polskiego w okresie drugiej wojny światowej.

W języku naukowym funkcjonuje dość enigmatyczne dla laika pojęcie warsztatu badawczego, którym opisuje się wiedzę, umiejętności i źródła informacji wykorzystywane w badaniach. Badaczem historii w pełnym tego pojęcia znaczeniu nie można stać się z dnia na dzień. Wymaga to mozolnego

¹ A. Bukowski, *Pięćdziesiąt tomów „Rocznika Gdańskiego”*, „Rocznik Gdański” t. L, Gdańsk 1990, z. 1.

² Przykładem kompleksowych badań nad strukturą narodowościową Pomorza Gdańskiego w ostatnich dwóch stuleciach jest pięć tomów studiów opublikowanych dzięki staraniom historyków toruńskich w latach 1991–1998 [Seria: *Stosunki Narodowościowe i Wyznaniowe na Pomorzu w XIX i XX Wieku*, Toruń].

zapoznajania się z materiałem źródłowym o różnym stopniu dostępności dla dzisiejszego odbiorcy. Specjalizacja zawodowa, wymagająca wielu lat prac przygotowawczych powoduje, iż nie ma możliwości, a niekiedy i chęci, aby dostosowywać błyskawicznie tematykę badawczą do bieżących zmian politycznych. Tego typu sytuacja wystąpiła po części, w moim przekonaniu, w środowisku historyków zatrudnionych w trójmiejskich instytucjach badawczych po roku 1989.

Oczywiście, jeżeli brać pod uwagę epoki poprzedzające wiek XX, już od dawna nie istniały utrudnienia w podejmowaniu prac nad poszczególnymi tematami, a spory mogły dotyczyć jedynie interpretacji wydarzeń. Nie może więc dziwić, iż rok 1989 nie stanowił jakiegś istotnej cezury merytorycznej w naukach nad dziejami średniowiecza i nowożytności. Może z tym jednym zastrzeżeniem, iż na skutek zmian w zasadach finansowania uczelni wyższych oraz powstania studiów doktorskich przy Instytucie Historii Uniwersytetu Gdańskiego, pojawiły się możliwości wzmocnienia kadrowego zespołu mediewistów, skupionych wokół nieodżałowanego profesora Jana Powierskiego i jego uczniów. Zaowocowało to licznymi publikacjami. Wśród badaczy dziejów nowożytnych młodszej generacji na uwagę zasługują liczne publikacje Edmunda Kizika i Dariusza Kaczora.

Trudno dokładnie określić co sprawiło, iż jednym z najmniej badanych w Polsce okresów w dziejach Gdańska był i jest nadal wiek XIX, a ściślej okres 1793–1919³. Być może na taki stan wpłynęły priorytety polegające na konieczności opracowania i rozpropagowania w pierwszej kolejności wiedzy na temat wydarzeń z lat 1920–1945, może brak zainteresowań dla „pruskiego” Gdańska, czy też w końcu trudność w przygotowaniu się do prac z rękopiśmiennymi źródłami niemieckojęzycznymi, przechowywanymi w Gdańsku i w Niemczech. Zapewne miały na to wpływ po trosze wszystkie te czynniki. Faktem jest natomiast, iż istniejąca luka (mimo zmian zachodzących po roku 1989) zapełnia się bardzo, bardzo powoli. Dziś, jak przypuszczam, nie decydują już o tym względy polityczne, a raczej brak przygotowanych i, co może nawet istotniejsze, zainteresowanych tematyką miejscowych badaczy. Dość powiedzieć, iż tom IV *Historii Gdańska* w znacznej mierze powstał dzięki historykom szczecińskim⁴. Przy rozwijanej coraz intensywniej współpracy z niemieckimi placówkami naukowymi, istnieją możliwości zmiany obecnej sytuacji. Będzie to ważnym elementem w pogłębianiu wiedzy na temat powstawania ducha miejsca, opisywanego tak dziś popularnym pojęciem *genius loci*. A bez poznania wieku XIX trudno jest w pełni rozumieć mentalność gdańszczan okresu dwudziestolecia międzywojennego; wątku, do którego raz po raz wracają w dziełach literackich kolejni pisarze, by wymienić tylko Güntera Grassa czy Stefana Chwina.

W latach 1989–1999 wzbogacona została historiografia dotycząca okresu Wolnego Miasta Gdańska (1920–1939). W znacznej mierze stało się to za sprawą badaczy, którzy już wcześniej zajmowali się wybranymi zagadnieniami jego istnienia⁵. Daje tu o sobie znać sygnalizowana wyżej ciągłość zainteresowań, brak skłonności do ich koniunkturalnego zmieniania oraz znajomość przedmiotu pozwalająca na stwierdzenie, jak wiele jest jeszcze do zrobienia przy wykorzystaniu już zdobytego warsztatu naukowego. Obok jednak pojawiają się wychowankowie i następcy dzisiejszych profesorów, poszukujący nie zagospodarowanych jeszcze przestrzeni badawczych. Do owych przestrzeni można zaliczyć bez wątpienia wojenne dzieje całej ludności Gdańska i Pomorza Gdańskiego, co do tej pory nie znalazło odzwierciedlenia w polskiej historiografii, skoncentrowanej na dokumentowaniu własnego narodu i jego martyrologii. Zmianę w tej materii sygnalizują badania Piotra Semkowskiego, prowadzone pod kierunkiem Mariana Mroczyńskiego, czy Leszka Jażdżewskiego – pod kierunkiem Józefa Borzyszkowskiego. *Novum* wśród wydawnictw na temat dawnych mieszkańców Wybrzeża

³ M. Babnis, *Stan badań na historię Gdańska XIX wieku*, „Rocznik Gdański” t. L, Gdańsk 1990, z. 2.

⁴ *Historia Gdańska (1815–1920)*, t. IV, praca zbiorowa, red. E. Cieślaka, Sopot 1998.

⁵ O kontynuacji zainteresowań w tej materii można mówić w przypadku badań: M. Andrzejewskiego, B. Hajduka, St. Mikosa, A. Romanowa i H. Stępińskiego.

stanowią zbiory wywiadów przeprowadzonych z naocznymi świadkami wydarzeń z lat trzydziestych i czterdziestych⁶, jednakże w zbieraniu owych świadectw zawodowi historycy nie odegrali istotnej roli. Większa jest natomiast ich rola w dziedzinie publikacji dotyczących ludności kaszubskiej i miejsc jej zamieszkania. W tym wypadku czynnikami stymulującymi dużą aktywność naukową i wydawniczą stały się swoiste zamówienia, składane przez rozwijające się instytucje samorządu lokalnego, oraz koniec zmory upatrywania w zainteresowaniu swojskością i regionalizmem tendencji separatystycznych i antypaństwowych, czego latami doświadczali działacze Zrzeszenia Kaszubsko-Pomorskiego. W efekcie powstały monografie mniejszych miast pomorskich, między innymi Gniewu, Kartuz, Kościerzyny czy Pucka, jak również prace na temat kierunków rozwoju naszego regionu⁷.

Dzięki odzyskaniu przez Polskę suwerenności możliwe stały się badania nad tematami do tej pory uważanymi za niebezpieczne, bo niewygodnymi dla władz politycznych okresu realnego socjalizmu, na ogół dotyczącymi wydarzeń rozgrywających się po wkroczeniu Armii Radzieckiej na ziemie polskie w 1939 i 1944 roku. Również w tym przedmiocie uwaga trójmiejskich historyków pozostawała skupiona na lokalnych i regionalnych aspektach powojennej rzeczywistości. Pierwszeństwo w podejmowaniu dawniej drażliwych tematów przypadło dziennikarzom i publicystom, którzy odwołując się do relacji świadków i niepełnej dokumentacji, przystąpili do opisywania dramatycznych wydarzeń z pierwszych lat powojennych, a następnie podstawowych dla dziejów politycznych kraju wydarzeń z lat 1956, 1968, 1970, 1976, 1980–1981 i późniejszych⁸. Zawodowi historycy na Wybrzeżu włączyli się do tego nurtu dopiero od połowy lat 90., co wynikało z konieczności, jak też nowo powstałych możliwości, zbadania niedostępnego do tej pory materiału źródłowego⁹. Wszak placówki podległe Centralnej Dyrekcji Archiwów Państwowych, według nadal obowiązujących przepisów, są zobowiązane udostępniać akta opatrzone odpowiednimi klauzulami tajności dopiero po upływie 30 lat po zajściu konkretnych zdarzeń. Kierownictwo niektórych archiwów resortowych, jak na przykład Archiwum Ministerstwa Spraw Wewnętrznych i Administracji, czy centralnych i lokalnych instancji Urzędu Ochrony Państwa same decydują co i komu można pokazać, niezależnie od upływu 30 lat od badanych wydarzeń. Oczywiście, takie kwestie jak na przykład obecność oddziałów Armii Czerwonej na ziemiach polskich formalnie można było już poruszać po roku 1975, ale – z powodów politycznych – ukazywanie negatywnych aspektów tego zagadnienia stało się możliwe dopiero po roku 1989¹⁰. Wiele nowego na temat sytuacji społecznej i politycznej w województwie gdańskim w latach 1956–1970 może przynieść przygotowywana w Instytucie Historii UG rozprawa doktorska Bogumiły Danowskiej, o czym świadczy dotychczasowa aktywność publicystyczna wspomnianej badaczki¹¹. Z przyczyn politycznych dopiero po upadku komunizmu przystąpiono do systematycznego zgłębiania

⁶ Ch. v. Krockow, *Czas kobiet. Wspomnienia z Pomorza 1944–1947 według relacji Libussy Fritz-Krockow*, Warszawa 1990; *Danzig–Gdańsk 1944, Gespräche nach 50 Jahren. Rozmowy 50 lat później*, Gdańsk 1994; *Danzig–Gdańsk 1945. Erinnerungen nach 50 Jahren. Wspomnienia 50 lat później*, red. Zenona Chodernego, Joanny Głowackiej, Marzeny Korczakowskiej i Petera Olivera Loew, Gdańsk 1997; G. Müller, *Czasy dobre, złe, najgorsze. Rozmowy z Polonią gdańską*, [przeł. H. Babicka], Gdańsk 1996.

⁷ Przykładem tych ostatnich jest książka C. Obrachta-Prondzyńskiego i J. Borzyszkowskiego, *Samorządne Pomorze. Przemiany społeczności lokalnych Pomorza Gdańskiego w latach 1989–1993*, Gdańsk 1993.

⁸ T. Górski, H. Kula, *Gdańsk–Gdynia–Elbląg '70. Wydarzenia grudniowe w świetle dokumentów urzędowych*, Gdynia 1990.

⁹ Nowe warunki umożliwiały wzbogacanie publikacji o wątki, które dotyczyły nie omawianych wcześniej wydarzeń. Przykład: książka trójmiejskich historyków C. Ciesielskiego, W. Patera i J. Przybylskiego, *Polska Marynarka Wojenna 1918–1980 (Zarys dziejów)*, Warszawa 1990 – w tym wypadku czytelnicy mogli poznać losy marynarzy polskich w okresie stalinowskim. Tej samej problematyki dotyczy książka Czesława Ciesielskiego, *Twórcy polskiej Marynarki Wojennej. Uznanie i represje (1918–1946, 1945–1951)*, Gdańsk 1995; *Gdańsk 1945*, zbiór studiów, red. M. Mroczo, Gdańsk 1996.

¹⁰ Efektem badań nad tą tematyką jest maszynopis pracy doktorskiej Grzegorza Baziura, która – miejmy nadzieję – zostanie opublikowana w niedalekiej przyszłości [Stacjonowanie jednostek Armii Czerwonej na terenie województwa gdańskiego w latach 1945–1947, „Dzieje Najnowsze” 2000, nr 4, s. 161–167].

¹¹ Por. jej artykuł w tomie: *Sierpień '80. Co pozostało z tamtych dni?*, zbiór artykułów, red. J. Kulas, Gdańsk 1996 [praca doktorska: *Grudzień 1970 roku na Wybrzeżu Gdańskim. Przyczyny, przebieg, reperkusje*, Pelplin 2000].

i popularyzowania wiedzy na temat losów mniejszości narodowych w naszym regionie po 1945 r. (Niemców, Ukraińców i Żydów), gdyż przy tej okazji należało poruszyć problem nie zawsze „czystego” postępowania z ludnością nie-polską¹². Rozwój rynku wydawniczego umożliwił zwiększenie liczby publikacji poświęconych dziejom Kościoła rzymskokatolickiego na Pomorzu. Dużą rolę w odkrywaniu nieznanych kulis związanych z tym wydarzeń odgrywa od wielu lat ks. Stanisław Bogdanowicz, któremu zawdzięczamy między innymi monografię poświęconą biskupom gdańskim Karolowi Marii Splettowi i Edmundowi Nowickiemu.

Wśród osób badających „niewygodną” wcześniej problematykę regionalną dominują na Wybrzeżu te, które nie przekroczyły 40. roku życia. Przede wszystkim są to absolwenci studiów historycznych, którzy tytuł magistra bądź stopień naukowy doktora uzyskali dopiero po roku 1989. Efekty ich pracy w postaci przygotowywanych monografii są wyrazem pragnienia wypełnienia istniejących luk. Nie mam jednak wątpliwości, iż zawsze będą istniały w badaniach historycznych „białe plamy”: tematy omijane z powodów politycznych. Najwięcej wśród nich będzie, jak dawniej, dotyczyło dziejów najnowszych, co wynika z trudności dostępu do źródeł informacji, między innymi naturalnych skądinąd tendencji do ukrywania przez żyjących uczestników wydarzeń lub ich rodziny faktów rzucających cień na pozytywny wizerunek. Szczęście, dzięki zmianom zaszłym w minionym dziesięcioleciu nie ma już powrotu do cenzury politycznej w dawnej formie. Nie ulega też wątpliwości, iż historycy krok za krokiem penetrują coraz to nowe obszary wiedzy o przeszłości Pomorza Gdańskiego, czego dowodem są setki artykułów i kilkadziesiąt książek opublikowanych w latach 1989–1999.

¹² M. Hejger, *Polityka narodowościowa władz polskich w województwie gdańskim w latach 1945–1947*, Słupsk 1998; *W starej i nowej ojczyźnie. Mniejszości narodowe w Gdańsku po II wojnie światowej*, zbiór studiów, red. I. Hałagida, Gdańsk 1997; *Nierzymskokatolickie Kościoły i grupy wyznaniowe w Gdańsku oraz ich wkład w rozwój regionu gdańskiego*, zbiór studiów, red. W. Pałubicki, H. Cyrzan, Gdańsk–Koszalin 1998. W opracowaniu wydawniczym znajduje się obecnie praca G. Berendta, *Żydzi na gdańskim rozdrożu (1945–1950)* [ukazała w roku 2000].

Inna Rzeczywistość. Architektura Trójmiasta ostatnich lat

Może dlatego, że billboard rozpięty jest na fasadzie Teatru „Wybrzeże”, zacząłem przyglądać mu się bardziej niż jakimukolwiek obrazowi naklejonemu ostatnio na architekturę Trójmiasta. Tak naprawdę chodzi tu o grę skojarzeń pomiędzy stylem życia i papierosami, których angielska nazwa *Prince* w polskim tłumaczeniu znaczy *Księżę*. Układ graficzny billboardu skonstruowany jest na zasadzie figury i tła: figurą jest tu paczka papierosów i napis „inna rzeczywistość”; tłem jest stonowana fotografia zrobiona gdzieś w rdzawo-czerwonych górach stanu Utah, w USA, albo jeszcze gdzie indziej, może w Afryce. Na tej fotografii pokazany jest mężczyzna, który przechodzi nad przepaścią, stąpając po rozpadającym się wiszącym mostku skonstruowanym z lin i przegniłych drewnianych żerdzi. Patrząc na billboard zarówno z małej, jak i z dużej odległości, najpierw widzi się jego figury: czerwono-biały prostokąt paczki papierosów i ogromny napis „inna rzeczywistość”. To one zestawiają się z miejskim krajobrazem Targu Węglowego, w szczególności z flagami umieszczonymi na masztach stojących na chodniku przed teatrem. Dopiero później, gdy starannie skupisz się na obrazie, zobaczysz w tle billboardu zdjęcie drewnianego mostku i przechodzącą po nim postać. Zamierzona przez grafika opowieść zdaje się być jasna: mówi o odważnym mężczyźnie, który ryzykuje dla smaku życia – ryzykuje zarówno chodzeniem po niebezpiecznych miejscach, jak i paleniem (nie mniej niebezpiecznych) papierosów Prince. Ta opowieść sprytnie zmienia znaczenie wymaganej na billboardzie informacji o niebezpieczeństwie raka płuc, jakim grozi palenie tytoniu. Obraz zdaje się mówić: „no właśnie – palenie jest niebezpieczne, i może w tym tkwi jego urok, bo urok wolności i przygody zawsze wiąże się z niebezpieczeństwem. Ty masz prawo do wolności, do (już) innej rzeczywistości. Musisz więc wybrać między odwagą czerpania z życia pełnymi garściami, a tchórzliwą zapobiegliwością ciepłych domowych kapci. Krótko mówiąc: powiedz sobie jasno jaki jesteś, i wybierz”. Jednak na Targu Węglowym zaprojektowana do przekazu wiadomość billboardu zdaje się być zdekonstruowana. Billboard bowiem najpierw widzi się bez fotografii w tle, a napis „inna rzeczywistość” odnosi się bardziej do placu, jego architektury i tego, co się na nim dzieje niż do rysunku białej paczki papierosów.

- Oto masz stan polskiej kultury – mówi Maciej, patrząc na zasłonięty billboardem teatr, gdy rozmawiamy stojąc nieopodal wejścia do Akademii Sztuk Pięknych – nowa rzeczywistość...
- Nie do wiary. Pamiętasz jak kiedyś, chyba Kołodziej, dostawił do fasady teatru niewielkie lico polskiego dworu, gdy wystawiali *Wesele*? To prawie to samo.
- To nie jest to samo. Chyba żartujesz...
- Nie, nie. Mówię poważnie. To tak samo niezwykle symbole. Wtedy tęskniliśmy za tamtą rzeczywistością, a teraz mamy inną. I wcale nie tamtą. Mamy taki nowy Złoty Róg.
- To wszystko kasa, a nie Złoty Róg. Daj spokój.

Przezroczysta fasada budynku Teatru Wybrzeże zawsze była wielkim billboardem. Czyniła z aktorów przechadzania się po foyer teatru, przystawania na krótkie rozmowy ze spotkanymi w teatrze znajomymi, symbole wysokiej kultury. Nikt tam nie trzymał rąk w kieszeniach spodni, przez szybę widać było staranność w dobieraniu słów. W czasach starej rzeczywistości Gdańska obraz ten co wieczór nakładał się na surreálną grupę ludzi wyczekujących na pustym i ciemnym placu. Staliśmy, obcy

sobie nawzajem, w kolejce jeden za drugim. Czekaliśmy na taksówki, że podjadą i że ich kierowcy zgodzą się jechać w kierunku naszych domów. Pamiętam jak kiedyś w półmroku tego światła z piśkiem opon zatrzymała się przed nami zomowska suka. Wysiadł z niej facet w polowym mundurze, ręce trzymał za plecami. Wbił wzrok w twarz mężczyzny, który był pierwszy w kolejce, i stał tak patrząc na niego. Tamten też patrzył mu w oczy. Funkcjonariusz przesunął się o krok i tak samo zlustrował twarz drugiego w kolejce mężczyzny. Potem zaczął iść wolnym krokiem, przyglądając się uważnie każdej twarzy. Zaraz ja... Będę patrzył w jego twarz tak, jak on będzie patrzył w moją, powtarzam w myślach. Obraz spowolnił swój ruch jak w sportowym replayu. Słyszę chrzęst kamyków pod podeszwami jego butów. Widzę, jak mruga oczyma przenosząc wzrok z ramion stojącej przede mną kobiety na moją twarz. Jest cisza. Ból w oczach, jakbym patrzył na spawalnicze światło. Jak długo, do cholery... Słyszę dzwonek! Co się tu dzieje!? To w teatrze dzwonią na koniec przerwy! Mundurowy rozglądnięt się, spojrzał w wielkie okno budynku. Potem obejrzał się jeszcze raz, by nie pominąć w swym przeglądzie osoby stojącej za mną, i szybkim krokiem odszedł z powrotem do suki. Zatrzasnął przesuwne drzwi, a jęczący silnik zatrząsł autem. Odjechali.

– A to, kurwa, skurwiel – rzucił ktoś w kolejce.

– Ale mu się nie udało – dodał z ironią w głosie drugi. Nasza nieruchoma grupa poruszyła się, a dziewczyna w długim szarym płaszczu zaśmiała się głośno.

– To nie inna rzeczywistość, tylko kasa – znowu słyszę głos Macieja, znowu jestem na rozświetlonym słońcem placu. – Przecież w końcu to teatr, a nie płot jakiejś ślusarni. Czasem mam tego naprawdę dość. Słuchaj, zadzwonię wieczorem, jak tylko wszystko załatwię, obiecuję – mówi i nagle oddala się do taksówki. Patrzę za nim na plac. Stoi tu mnóstwo samochodów. Wszystkie jakieś czyste, jakby nowe. I chyba z pięćdziesiąt taksówek.

– Tylko zadzwoni! – krzyknąłem. To też inna rzeczywistość: wszyscy zajęci i załatani – powiedziałem do siebie. Przechodząca obok kobieta spojrzała na mnie ze zdziwieniem. Zatrzymała się i uniosła na czoło słoneczne okulary.

– Andrzej?

– Nie, nie – Jacek.

– O przepraszam – powiedziała, zasłaniając ponownie oczy. Na ramce jej okularów małymi literami napisane było: Gucci.

Dworzec lotniczy

Jeszcze w 1997 roku międzynarodowy dworzec lotniczy w Gdańsku był parterowym barakiem o architekturze przypominającej stare supersamy, które pamiętałem z Przymorza. Nad wejściem od strony płyty lotniska znajdowały się dwa informacyjne piktogramy skierowane do przyjezdnych. Jeden z nich pokazywał wznoszący się pod kątem 45 stopni samolot, co miało oznaczać „odloty” (zapewne „tranzyt” w domyśle); drugi pokazywał samolot pod równie nierealnie ostrym kątem, jednak skierowany dziobem do dołu, co trudno było zrozumieć jako „przyloty”, a co jednoznacznie przypominało komputerowe animacje niedawnej katastrofy pod Pittsburghiem. Odebrałem to jako zaskakujące zobrazowanie myśli, jakie towarzyszyły lądowaniu w Gdańsku: ten przyjazd może wymagać tylko ostrego lądowania, ale może też okazać się katastrofą.

Pół roku później wyjeżdżałem z Gdańska ponownie. Wtedy lotnisko w Rębiechowie miało już swój nowy budynek¹. I znowu dziwne znaki wywoływały symboliczne skojarzenia: w dolnej hali dworca tablice informujące odlatających o konieczności wejścia na piętro wskazują dwa różne ciągi schodów: wskazówka „odloty krajowe” kieruje na zwykłe betonowe schody, po których na piętro prze-

¹ Od red.: Terminal T1 funkcjonował do 2012 r., obecnie to miejsce odpraw dla lotów do krajów spoza strefy Schengen.

ba się wspiąć; wskazówka „odloty międzynarodowe” kieruje na schody ruchome. To głupia pomyłka osoby, która realizowała informację wizualną. Architekt wyraźnie zaprojektował te same schody dla wszystkich: ruchome do wchodzenia na piętro, a zwykle do schodzenia z niego. Ale zdziwione myśli zawsze czekają na ukryte wyjaśnienia rzeczywistości. „Świat ciągle jeszcze zaprasza bardziej” – przyszło mi wtedy do głowy. Jednak już wtedy ciekaw byłem, jak inaczej będzie się do Gdańska przyjeżdżało. Wiedziałem, że następnym razem powita mnie nie piktogram spadającego samolotu na parterowej budzie, ale budynek mądry zachodnim trendem poszukiwania nowej estetyki dla modernistycznej tradycji myślenia o funkcji.

Ładowaliśmy w deszczu. I choć jak zwykle w takiej sytuacji wychodząc na schody dostawione do samolotu odruchowo uniosłem ramiona, by nie wpuścić za kołnierz zimnych kropel, już na ostatnim schodku spojrzałem w kierunku budynku. Był mrok, a szklana ściana piętra ukazywała sylwetki ludzkich postaci machających do nas rękoma z rozświetlonego holu. Biegając przez płytę lotniska myślałem, że kiedyś tu będą owe mechaniczne rękawy, które pozwolą suchą nogą przechodzić pomiędzy samolotem i budynkiem. Wszystko zdaje się być przecież do tego przygotowane. Gdy byłem już w środku budynku, zacząłem rozpoznawać jego wewnętrzną logikę. Budynek jest bowiem przestrzennie rozsądny. Pomimo że jak na europejski dworzec jest niewielki, to jednak jego układ wewnętrzny powtarza funkcjonalne uformowanie podstawowego modułu dużego lotniczego portu. Stąd też nie ma uczucia prowincjonalnie małych pomieszczeń, nie ma też uczucia zamknięcia czy fizycznego ograniczenia. Cała procedura przybycia do miasta jest w jakiś sposób normalna i szybka. Powitanie z Małgosią i Włodkiem odbywa się już w dużym holu, co szczęśliwie dało mi poczucie jako takiej prywatności, a kiedyś w Gdańsku nie było to przecież możliwe. Zaskakująco łatwo i prędko wydostaliśmy się z budynku, jednak znowu trzeba było spotkać się z deszczem, spiesząc ładując walizy do błyskawicznie chłonnego wodę bagażnika. To jednak jest już błąd projektanta, pomyślałem. Ten budynek stoi sam dla siebie – nie ma żadnych wygodnych połączeń pomiędzy jego wnętrzem a wszystkimi dostępnymi tu środkami transportu: autobusami, taksówkami czy prywatnymi samochodami. Jednak wyjście dla Bardzo Ważnych Osób, które widzę niedaleko, ma logicznie zadane połączenie wnętrza budynku z czekającą limuzyną.

– Wygląda to na sposób odróżnienia normalnych lataczy od VIPów – mówię.

– No tak, bo oni noszą kaszmirowe płaszcze – odpowiada Włodek.

Ale poważnie: to dziwny błąd jeśli zważyć, że Gdańsk to niemal północna Europa, że często tu pada, a zima jest stosunkowo długa. Tak obiecująco wyrafinowany wiszący dach na zewnątrz budynku nie wiadomo dlaczego ogranicza się do chronienia jedynie oczekujących na transport i palących papierosy. Samo wsiadanie i wysiadanie z samochodów, i to z bagażami przecież, odbywa się w deszczu, a w zimie zapewne i w rozmokłym śniegu.

Jednak siła architektury nowego dworca lotniczego leży w jego zgodności z zachodnim trendem formalnego przemyslenia architektury Modernizmu. Konstrukcyjna lekkość i materiałowa przezroczystość to dwie cechy identyfikujące jeden z głównych nurtów tych poszukiwań. Można przyjąć, że ten formalny trend zdefiniowany został jako styl architektury przez Terence Riley’a, który we wrześniu 1995 roku zorganizował w Museum of Modern Art w Nowym Jorku wystawę, w ramach której połączył cechy różnych budynków, wykazując ich estetyczną wspólnotę. Wystawa miała tytuł *Light Construction*. Trudno to przetłumaczyć na polski, bo proponowana nazwa gra dwuznacznością słów. Słowo *light* w języku angielskim znaczy: ‘lekki’, znaczy też: ‘światło’. Słowo *construction* odnosi się do konstruowania, ale nie tylko w sensie budowlanym. To co po polsku nazywamy konstrukcją budynku (wykonaną przez inżyniera konstruktora), w języku angielskim nazywa się strukturą (wykonaną przez *structural engineer* – strukturalnego inżyniera). Słowo ‘konstrukcja’ ma tu więc znaczenie takie samo, jak w nazwach *konstruktywizm* czy *dekonstrukcja*. Gdański dworzec lotniczy ma w sobie

wszystkie cechy tego stylu. Przełamuje ciężkość zwyczajowej techniki budowlanej tego miasta. Zamiast tradycyjnie ciężkiej cegły, zamiast siemieżnego betonu Nowoczesności, pojawia się stal i technologicznie zaawansowane szkło. Hol piętra, przeszklony po obu stronach, rozświetla fasady swoim wewnętrznym światłem nawet w ciągu dnia. Cała konstrukcja budynku ukazuje równowagę sił: kolumny ściskane są równomiernie rozłożonym ciężarem, stalowe ciąga rozciągane są możliwie minimalnym obciążeniem. Budowla nie ma siłowych wsporników, tak kiedyś charakterystycznych dla Modernizmu, a cała forma piętrzy się ku górze coraz mniejszymi elementami. Ten budynek jest nowoczesny nie poprzez stawianie świata na głowie, ale poprzez racjonalną lekkość i estetyczną przezroczystość, które oferują nowoczesne technologie.

Wycieraczki spokojnie przecierały mokrą szybę Volvo Włodka i odsłaniały widok oświetlanych przez nasze reflektory drzew. Jechaliśmy przez las. Rozmawialiśmy o tym, że zupełnie inaczej będzie się teraz przybywało i opuszczało Gdańsk, że nowy dworzec jest dobry, że Baum i Kwiecieński zrobili wreszcie dobrą architektoniczną robotę w mieście, w którym przecież budują już od tak dawna.

Trójmiejskie Aleje

– To ciekawe, że droga wzdłuż kolejki pomiędzy Gdańskiem i Gdynią nie ma jednej nazwy – zagajam kierowcę taksówki Plusa. – Jedyne, co łączy nazwy to słowo: aleja.

– No ma pan rację, bo od strony Gdańska, tam gdzie jest lipowa aleja, nazywa się Aleją Zwycięstwa; we Wrzeszczu i za Wrzeszczem nazywa się Aleją Grunwaldzką; w Sopocie Aleją Niepodległości. Ale niech pan zobaczy: w Gdyni znowu nazywa się Aleją Zwycięstwa.

– To ciekawe – powiedziałem. – Dopiero teraz, po powrocie do Gdańska, zdałem sobie z tego sprawę.

– A długo pana nie było?

– Ponad sześć lat.

– O, to dużo zmian pan zobaczy.

Minęliśmy City Forum, którego architektura poszukując lekkości popadła w jakąś dziwną tymczasowość, zaskakującą w tak ważnym i inwestycyjnie pewnym miejscu Gdańska. Minęliśmy w cegle wykonany garaż, choć ta staranna fasada nagle odsłania pop-artowe dekoracje żelbetowej klatki schodowej. Postmodernizm ciągle zdaje się być widziany jako wolna amerykanka estetyki... Minęliśmy podrasowany granitowymi okładzinami Zieleniak, przejechaliśmy Błędnik i nagle światło słońca zaczęło wibrować wokół samochodu. Wjechaliśmy w ciągle jeszcze gęste lipowe szpalery Alei Zwycięstwa. Pamiętam, dawno temu zdałem sobie sprawę, że dzisiejszą aleję rozpoczyna od strony Gdańska miejsce zwane Bramą Oliwską, a przecież do Oliwy jest stąd jeszcze bardzo daleko. Kiedy wiele lat później robiliśmy studia nad miastem, któregoś wieczora położyłem długi liniał na plan Trójmiasta. Dokładnie przyłożyłem go do rysunku Alei. Ku mojemu zadziwieniu, na przedłużeniu jej linii w kierunku Oliwy znalazł się zespół oliwskiej katedry. Nie wiem, co historycy wiedzą na ten temat, ale nie mam wątpliwości, że jest to sytuacja architektonicznie niezwykle. Jest to jedna z tych sytuacji, które każą zastanowić się, na czym tak naprawdę architektura miasta polega. No właśnie. Aleja lipowa jest fizycznym, niemal wizualnym połączeniem obszaru dawnego Gdańska z Wrzeszczem. Ale jest też intelektualnym, percepcyjnym połączeniem Gdańska z Oliwą. Percepcyjnym – znaczy takim, którego choć nie można zobaczyć, to jednak wie się o jego istnieniu. To tak, jak będąc w jednym pokoju nie można zobaczyć pokoju po drugiej stronie ściany, ale przecież wie się o jego istnieniu dlatego, że przed chwilą tam się było. Aby widzieć relację percepcyjną trzeba patrzeć na plan miasta (tak samo by widzieć układ mieszkania trzeba patrzeć na jego plan, bądź sobie wyobrażać widok z góry, jak w znanych opowieściach z „życia po życiu”). Odbiór architektury odbywa się na wielu różnych warstwach. Wśród nich warstwy wizualna i percepcyjna stanowią o rozumieniu układu przestrzennego

budynku czy miasta, a więc o rozumieniu ich formy. W ten sposób widzenie i percepcja razem stanowią esencję architektury.

Doskonałość architektoniczna alei lipowej polega na tym, że będąc jednym z najciekawszych powiązań przestrzennych miasta, jest architektonicznie jednorodna, jest architektoniczną budowlą. Ogromny i uporządkowany układ drzew tego samego gatunku i tej samej wielkości czyni aleję ważną dla zrozumienia formy miasta. Z kolei ta ważność prowokuje percepcyjne łączenie jej układu z innymi znaczącymi elementami miasta – tak jak sprowokowała mnie do sprawdzenia jej związków z oliwską katedrą. Zawsze, gdy udaje mi się odnaleźć relacje przestrzenne pomiędzy istotnymi założeniami architektonicznymi miasta, czuję owo radosne mrowienie w kręgosłupie. Mam wówczas uczucie obcowania z mądrością, z ukrytą logiką architektury. Rozpaczam wtedy wędrówkę przez miasto ukryte. Jego widoki pozostają takie same jak kiedyś, jednak jego rozumienie staje się dialogiem zaufania, przypominającym ważne rozmowy z najbliższymi przyjaciółmi.

Spójrz na plan miasta wokół Wrzeszcza – szybko rozpoznasz prosty odcinek Alei Zwycięstwa po jego południowo-wschodniej stronie. Ale spójrz uważnie na drugą, północno-zachodnią stronę – rozpoznasz tam drugi prosty odcinek o niemal tej samej długości co lipowa aleja, biegnący od skrzyżowania z ulicą Słowackiego w kierunku Oliwy. Ten odcinek Alei Grunwaldziej też ukierunkowany jest na Katedrę Oliwską! Przypadek? Nie wiem. Nie wiem, czy było to świadomie projektowane, nie wiem więc, czy ma to wartość historyczną. Ale architektonicznie jest to kolejny niezwykle element Ukrytego Miasta. No tak – ale co z tego, kiedy architekci miasta zdają się tego nie zauważać. Choć wciąż jest tu dużo drzew, to już nie tworzą one jednoznacznej architektonicznej formy, a architektoniczna pierzeja alei po stronie linii kolejowej zdaje się nie mieć już żadnych reguł przestrzennych. Wygląda na to, że poszczególni właściciele znajdujących się tu nieruchomości włożyli w nie dużo pieniędzy, a miasto nie potrafiło tego w żaden sposób wykorzystać dla własnej urody.

Nagle odniosłem wrażenie, że moja taksówka wykonała gwałtowny skok przez ocean i już wiezie mnie po autostradzie przecinającej niewielkie miasto gdzieś w Północnej Ameryce. Znikają domy i znika architektura. Przez moment miga mi zza mijanego parkingu znak firmowy *Office Depot*, potem jakieś baraki, roześmiane twarze przystojnych super-kobiet i białozębnych biznesmenów na billboardach, dziwne struktury piętrzących się napisów, rzeźba stojąca niedaleko sennej portierni czy bramy. Patrę w lewo i widzę szklane pudła, w których za odbiciem nieba w szybach błyszczą samochody wystawione na sprzedaż. Znowu magazyny, znowu ogromny parking. Billboardy jak przy dziesięciopasmowych autostradach pod Detroit, *Wow!* No tak: McDonald's! Przypomniała mi się gigantyczna opona Firestone, miała chyba z osiem pięter średnicy, która stała przed samym Detroit. „Jest z prawdziwej gumy” – mówił Charles.

– To Olivia – mówi kierowca – kiedyś tu był zjazd Solidarności, a teraz jest kapitalizm – śmieje się.

– No właśnie...

– Ale, proszę pana, przecież to o to między innymi chodziło!

Jest takie kino w Ann Arbor, gdzie spod podłogi po lewej stronie ekranu, na ruchomej platformie, unosi się na poziom sali pianino i pianista, by grać wszystkim, którzy weszli na salę jeszcze przed rozpoczęciem seansu. Stara sala jest pełna uroku, bo jej wnętrze ma staranną architekturę Ameryki lat trzydziestych. Goście (bo jeszcze nie widzowie) cicho rozmawiali, wielu z nich rozglądało się po dekorowanym suficie, wielu wbiło wzrok w plecy niemal nieruchomego pianisty. Siedziałem oniemiały. Nowoczesne kina nie mają już pianin, nie ma też architektury sal kinowych, a widzowie, jak zwykle spóźnieni, w pośpiechu zajmują byle jakie miejsca. Trzaskanie gryzionego popcornu przesmiewa nie tylko wysiłek cyfrowej techniki, by stworzyć idealny dla kina dźwięk, ale też deklarowaną akustyczną funkcjonalność powierzchni ścian, tworzących nie-architekturę owych kin. W Ann Arbor pianista wprowadził nas w spokojny nastrój oczekiwania na wydarzenie, jednak gdy tylko artysta

i jego instrument ponownie zapadli się pod podłogę, wrzaskliwe reklamy przyszłych seansów zmiażdżyły ów nastrój na pył.

Ruszamy w pośpiechu zielonego światła. Jestem z powrotem w Gdańsku. Przecież taksówki jeszcze nie pokonały Atlantyku.

Dojeżdżając do Oliwy po prawej stronie zobaczyłem odmalowany budynek dawnego Polmozybytu. To był jedyny kiedyś sklep samochodowy na całej trasie z Gdańska do Gdyni. Sprzedawali w nim części do warszaw i syrenek, do dużych fiatów i maluchów, do wartburgów i trabantów, skód i moskwiczów. Całe miasto pełne było tych drynd. Syrenka, wartburg i trabant to były jeszcze dwutakty. Ze stacji benzynowej na rogu Alei i Pomorskiej odjeżdżały pozostawiając za sobą chmury niebieskiego dymu i charakterystyczny rżech wyraźnie dający do zrozumienia, że ich silnik ma przecież ruchome elementy, a ruchome znaczyło wtedy luźne. Nagle zdałem sobie sprawę z tego, że Aleja, a i całe miasto, zatłoczone są nowymi samochodami. Że niemal wszystkie z nich są ładne – mają przemyślaną formę i staranne wybrany kolor. Że ich formy kryją technicznie zaawansowane maszyny, ich lakiery nie tylko błyszczą, ale i chronią aluminiowe, stalowe i plastikowe powłoki. Miasto zatłoczone jest dobrym designem. Przypomniało mi się, jak kiedyś rozmawialiśmy z Tadeuszem o architekturze miasta. Wściekał się:

– Jak można zaprojektować ładne miasto, jeśli ulice i place zapełnione będą trabantami i moskwiczami! Każda architektura zostanie zaprzepaszczona, jeśli ktoś w ogrodzie ustawi plastikowe krasnale, a wnętrza wypełni pomysłami z „1001 Drobiazgów”!

Miał rację. Ale dzisiaj, pomyślałem, pewnie i Tadeusz zauważył, że nowoczesne samochody w Gdańsku są znacznie lepsze od nowoczesnej architektury. Że większość naszej nowoczesnej architektury dzieli estetyczną ciężkość i brak wyrafinowania z designem Poloneza. No tak, przecież już w początkach architektury nowoczesnej Le Corbusier fascynował się samochodami. Ale kultury po obu stronach muru miały różne samochody. A dzisiaj filmy z czasów komuny najłatwiej rozpoznaje się po samochodach, a nie po architekturze domów i miast. No, chyba że są to blokowiska. Ale to już zupełnie inna sprawa.

– Niech pan powie, jak tam w Sopocie? Dużo zmian? – pytam kierowcę mojej taksówki, bo ciekaw już jestem przejazdu przez Aleję Niepodległości.

– Tak jak wszędzie. Nowych sklepów dużo. I stacji benzynowych przybyło.

Rzeczywiście. Do Sopotu wjeżdża się przez strefę samochodową. Stacje benzynowe obramowują Aleję z obu stron. Volkswagen i Audi sprzedaje u Groblewskiego swoje *fast cars*, a obok KFC swoje *fast food*. KFC ma, chyba dość przypadkowo, nad wejściem wieżyczkę.

– To jest OK – pasuje przecież do Sopotu...

– Mówi pan serio?

– Ani trochę.

Przejazd przez centrum miasta jest jak film sprzed dziesięciu lat. Jest jak było. Trochę więcej reklam i nie ma Pewexu, który kiedyś miał najbardziej kolorową tu witrynę.

– Czy Bungalow jeszcze stoi? – pytam kierowcę.

– Stoi. Chyba stoi.

Zaczynam być podekscytowany, bo wiem, że już zaraz zobaczę jeden z „moich budynków”, który przyczynił się do tego, że już w podstawówce chciałem projektować domy. Fascynował mnie od czasu pierwszej przejażdżki do Gdyni, gdy rozglądałem się z tylnego siedzenia nowego peugeota Rodziców. To były jeszcze lata sześćdziesiąte... Bungalow był dla mnie inny od wszystkich budynków w mieście. Stał w oddaleniu od drogi i na wzgórzu, tak jak w oddaleniu i na wzniesieniach stały rzeźby i pomniki oglądane na szkolnych wycieczkach. Tak jak rzeźba, Bungalow nie miał prostokątnych okien, ale

miał na ścianach „różne rzeczy”. Od Zbyszka wiedziałem, że w środku oranżadę podają w szklankach i że z okna widać morze.

– Jest tak jak stał – mówi kierowca.

Oniemiałem. Wzgórze wcale nie było wysokie, a Bungalow nie stoi wcale tak daleko od drogi. Ale nawet ta przestrzeń zabudowana została kolejną stacją benzynową.

– Wie pan, że coś jest nie tak – mówię. To już nie jest żadna aleja w Sopocie, a jakiś amerykański *commercial strip*. Znaczący jakieś pasmo komercyjne – poprawiłem się, szukając polskiego tłumaczenia terminu Venturiego². – Tu chyba nikt już nie myśli o architekturze.

– W mieście są konserwatorzy, ale wie pan, zajęci Monciakiem.

– No tak, ale za komuny zbudowano w Trójmieście tylko kilka ambitnych budynków. A i tak nikt nie dba o nie. Potem się zapomni, że i Sopot miał swoje modernistyczne budowle.

– Ale, panie, co z tego? To kasy nikomu nie da, że miał.

– Jeśli Sopot ma być kurortem, to dobra architektura z różnych epok może być częścią całego biznesu.

– No może i tak...

Chyba zanudzam go moimi uwagami, pomyślałem.

Zawsze lubiłem to miejsce: mała stacja benzynowa stojąca pomiędzy dwoma jezdniami „autostrady”, a za nią jakby las. Po prawej stronie (jadąc w kierunku Gdyni) daleki widok w morze. Na to urokliwe miejsce naklejony jest teraz billboard, na którym firma Prokom wita mnie w Gdyni.

– Dziękuję Firmie Prokom za gościnność.

– Co pan mówi?

– Ja tak do siebie. Przepraszam.

– A tu teraz będzie Klif. Był pan tam kiedyś? – pyta kierowca.

– Nie. A co to jest Klif?

– To jeden z tych nowych supermarketów. Ale ten jest drogi, ludzie mówią.

Widzę już oznaczenia na drodze informujące o skręcie w lewo do Klifa. Zaraz za moim „lasem” ukazuje się duży parking, a za nim parterowe i piętrowe budynki. Od razu przypominają mi się teorie marketingowe mówiące, że parking musi być przed budynkiem, żeby ludzie przejeżdżając widzieli, że jest gdzie się zatrzymać. No tak, to klasyczny przykład, gdy oparty na statystyce marketingu miłośnicy architektury biorą za teorię miasta. Cóż to za nonsens! Architekci to chyba jedyna profesja, która tak często wstydy się mieć swoją własną teorię i zastępuje ją tym, w co wierzą marketingowcy, ekonomiści, politycy, dziennikarze, „zwykli ludzie” – ktokolwiek w końcu. Dlaczego ten parking nie jest z tyłu sklepu? Dlaczego budynki nie kontynuują linii zabudowy, tak łatwej tu do odczytania? Już po drugiej stronie ulicy, obok Klifa, domy tworzą zwartą, miejską zabudowę. No tak, ale cały ten budynek zaprojektowany jest tak, by mógł stać na środku parkingu, a nie w mieście, przy ulicy po chodnikach której chodzą ludzie. Na parterze nie ma tu nawet okien wystawowych. Za to na piętrze są – można coś widzieć ponad samochodami. Ten sam budynek inaczej ustawiony w miejskiej tkance tego fragmentu Gdyni mógłby stać się znakomitą pasażem. Gdyby tylko ktoś zaprojektował miejski plac towarzyszący wejściu. No tak, ale architekt, który planował to wszystko, zapewne twierdził, że jest architektem a nie urbanistą. „Przestań narzekać” – mówię znowu do siebie. W końcu piętrowa część Klifa ma dobre proporcje, zadbane architektoniczne detale, widać w tym pawilonie rękę architekta. No tak, ale szkoda jednak, że jest to tylko pawilon, a nie prawdziwy budynek.

Odwracam się jeszcze, by spojrzeć na Klifa z kierunku Gdyni. Nie widać go wcale zza rogu. Ale tu miga mi przed oczyma dobra fasada budynku wznoszonego w pierzei ulicy. Jest lekka, ale nie pawilonowo. Jest nowoczesna, ale nie ignoruje otoczenia. Jest dynamiczna, ale ta dynamika jedynie

² Robert Venturi – architekt i teoretyk architektury. Mieszka w USA.

na chwilę zakłóca zrównoważenie. Jest kolorowa, ale w elegancki sposób. Jest jak dobrze ubrana kobieta, przyszło mi do głowy. Muszę się dowiedzieć, kto to projektował, pomyślałem.

Dojeżdżając do centrum Gdyni mam wrażenie wielkiego placu budowy. Płoty, ceglane ściany przygotowane do tynkowania, drewniane szalunki projektowane dla betonowych konstrukcji, nieład charakterystyczny dla polskich budów.

– Wygląda, że w Gdyni dużo się buduje – mówię do kierowcy.

– Tu najwięcej chyba. Ale wie pan, oni mają dobry urząd.

– No tak, to zawsze od tego zależy.

Ach, Gdynia. Tu od zawsze centrum zaczynało się od stacji benzynowej. Wjeżdżamy w sławną ulicę sklepów. Więcej reklam niż kiedyś. Wszystko zadbane i wygląda na prywatne. I to co prywatne, nie boi się takie być. Widać dumę i poczucie bycia u siebie. Jak to dobrze, że komuna upadła – myślę.

– Niech pan tutaj zatrzyma, przy kościele – mówię sięgając po pieniądze.

Samochód gwałtownie zjechał na prawo.

– Bardzo proszę – mówi kierowca sięgając po tajemniczą kartę wciśniętą gdzieś nad głową.

– Dobrze było to wszystko zobaczyć.

– Dużo zmian, co?

– Dużo nowych stacji benzynowych. To dla pana chyba wygodnie.

– A wie pan, że tak. I czysto, i kolejek nie ma. Trzydzieści cztery złote pan płaci.

– Proszę – podałem banknot. – Te stacje to chyba najlepsza architektura na całej tej trasie.

– Podobają się panu?

– Wie pan, że tak. Są jakieś lekkie i świeże. A mi właśnie lekkości i świeżości najbardziej brakuje w nowej architekturze. No, ale – poprawiam sam siebie – z punktu widzenia całej tej trasy to te stacje strasznie szpecą. Niczym się nie różnią od takich, które stoją tu czy tam, przy jakiegokolwiek drodze czy autostradzie. Miasto nie jest dzięki nim piękniejsze.

– Jak pan chce zobaczyć co upiększyło miasto... pana reszta... to musi pan zobaczyć Batorego.

– Ten dom towarowy...

– Tu w Gdyni, niedaleko.

– Tak robię. Dziękuję – wysiadłem. – Do zobaczenia następnym razem – powiedziałem, zatraskując za sobą drzwi mercedesa.

– Kłaniam się – usłyszałem.

Stałem przed kościołem. Ten barak zawsze był dla mnie symbolem upadku trójmiejskiej architektury. Miast katedry stanęło pudło z drewnianymi, nie domyślanymi w proporcjach konstrukcjami. Naiwna forma stworzona z naiwnej geometrii w miejscu, gdzie powinno stać architektoniczne dzieło. Chyba muszę pójść do Batorego, ale najpierw umówione spotkanie. Spojrzałem na zegarek.

Dom Towarowy „Batory”

– Batory jeszcze jest w budowie. Ale jak chcesz, mogę ci go pokazać – mówi Jacek.

– To znaczy, że możemy tam wejść?

– No tak, nie ma sprawy.

– Znakomicie!

Pierwsze co rzuca się w oczy, to to, że architekt tego budynku znakomicie wie, jak buduje się przestrzeń miasta. Budynek dokładnie wypełnia działkę, uzupełnia fasady ulic, organizuje narożnik bloku zabudowy. Wszystkie swoje potrzeby i problemy budowla rozwiązuje samodzielnie: parkingi znajdują się w budynku pod poziomem ulicy, dostawy odbywają się z wewnętrznego dziedzińca, dystrybucja ruchu w środku budynku zorganizowana jest wokół wewnętrznego holu.

– To dojrzały budynek, dojrzały do tego, by być w mieście – mówię do Jacka. – Jest samodzielny, tak jak samodzielny jest dorosły człowiek. Zobacz Klif: niby zadbane architektonicznie, ale po to, by mógł działać, potrzebuje wielkiego placu parkingowego, który dezorganizuje miejskość tamtego miejsca. Wiesz jak wygląda mieszkanie, w którym króluje małe dziecko: ono siedzi na środku, a cały dom wokół jest wielkim parkingiem dla jego samochodzików. Tam jest tak samo.

– To dobra analogia! Ale czy każdy budynek na to stać, by rozwiązać swoje własne problemy?

– Nie zawsze stać na to małe budynki, które muszą zmieścić się na bardzo małych działkach. Ale jeśli taka budowla jak Klif organizuje swoją przestrzeń jak jednorodzinny domek (parking z przodu, wywóz śmieci z tyłu), to jest to jakieś nieporozumienie.

Weszliśmy do Batorego. Jego relacja z miastem nie kończy się na rozwiązaniu własnych problemów. Batory jest prawdziwie miejską budowlą, w której architektura i urbanistyka tworzą dialogiczną wspólnotę. Miasto dzieje się nie tylko na zewnątrz budynku, ale i w jego wnętrzu. Jego bryła to tak naprawdę dwa budynki, jego hol to mała uliczka dodana do siatki ulic Gdyni. Uliczka ta jest przykryta szklanym dachem, przez co nawiązuje do paryskiej tradycji pasaży, do dziewiętnastowiecznego wzorca galerii w Mediolanie czy utopii Pałacu Kryształowego, który obudował swoją szklaną konstrukcją drzewa londyńskiego Hyde Parku, czy w końcu do nowoczesnych centrów na północy zachodniej kultury, które w ten sposób uniezależniają się od nieprzyjaznego człowiekowi klimatu.

Batory to również gdyńska tradycja. Od zawsze mówiło się, że zaokrąglone narożniki gdyńskich budowli są reminiscencją stalowych kształtów okrętów, że ich nadbudowujące się kondygnacje są projektowym przetworzeniem okrętowych nadbudówek. Transatlantyki, pod symbolicznym przewodem „Titanica”, były największymi maszynami epoki industrialnej i zafascynowanego nią konstruktywizmu. Nic dziwnego, że fascynacja architekturą statków powróciła tak silnie wraz z nowym modernizmem, który czerpie garściami z tradycji radzieckiego konstruktywizmu. I w Batorym widzę ową wielką analogię. Choć we wnętrzu domu Batory jest znacznie więcej niż reminiscencja. Jest tu sytuacja: statek przy portowej kei z przerzuconymi już trapami dla pasażerów i załogi.

– Architekt budynku podobno nie lubi tego porównania – mówi Jacek.

– Krzysiek Kozłowski? To jak Frank Gehry³...

Nie rób, Krzysztofie, błędu Franka Gehry, który – gdy Vaclav Havel zobaczył w jego praskim budynku historię Ginger i Freda – odpowiedział bez namysłu, że to jedynie forma architektoniczna, i że historia Ginger i Freda nie ma z nią nic wspólnego. Wyobrażam sobie smutek Havla, gdy zdał sobie sprawę, że architekt w swoim profesjonalnym zapatrzeniu odmówił poecie jego własnej interpretacji. Ty rozumiesz formę, Krzysiu, i wiesz, że w Twoim projekcie jest więcej analogii formalnych do opisanej sytuacji okrętu przy kei niż do architektury Gdyni, na którą się powołujesz. Że to ta analogia do portowej sytuacji pozwala ci wprowadzić do słownika architektury Gdyni nowe formy: kolumnady i gzymsy, wrzeciona i ostre jak dzioby statków krawędzie. To wielka sztuka wprowadzić do architektonicznego języka jakiegoś miejsca nowe formy i uczynić je natychmiast akceptowanymi i niemal klasycznymi. Sposób, w jaki to zrobiłeś, jest przykładem ogromnej architektonicznej inteligencji. I zgódź się na to, proszę.

Trójmiejska Obwodnica

Gdy tylko przyjechałem do Gdańska, Krzysztof ciągle mi powtarzał, że to co naprawdę nowe w architekturze Trójmiasta dzieje się wzdłuż obwodnicy. W końcu zabrał mnie na przejażdżkę, tym razem z Gdyni do Gdańska.

– Nie do wiary – powtarzam jak mantrę – nie do wiary...

³ Frank Gehry – architekt. Mieszka w USA.

– To był park krajobrazowy – mówi.

– Tu jest jak w Meksyku.

W Meksyku spędziłem ostatnie pół roku. Niby wszystko tu inne niż w Meksyku: gatunki drzew, materiały budowlane użyte do budowy domów, kolor nieba czy nawet nawierzchnia autostrady. A jednak mam przemożne wrażenie podobieństwa.

– Jak to jak w Meksyku? – dziwi się Krzysiek.

– To chyba bałagan sprawia to wrażenie – mówię, – kompletny przestrzenny bałagan. Wszędzie dookoła architektoniczno-urbanistyczna przypadkowość: coś się zaczyna tylko po to, by coś innego zaczęło zaczynać coś jeszcze innego. Zupełny brak ciągłości i powiązań, brak dbałości. Miasto bez koncepcji miasta – takie niby-miasto.

– Dziwne, prawda?

– Dziwne, szczególnie że na Politechnice, na której wykształciła się przecież większość trójmiejskich architektów, urbanistyka była zawsze stawiana na równi z architekturą.

– No właśnie...

– No tak, ale rozdzielając nauczanie projektowania budynków od projektowania miasta daje się paradoksalne przyzwolenie na wybieranie przez projektantów swoich specjalności. Jeśli wybieram jako zawód architekturę, nie czuję się odpowiedzialnym za miasto. Mnie nie interesuje urbanistyka, mówią, bo jestem architektem.

– To niezłe nieporozumienie.

– Zobacz dookoła: mamy tu jak na dłoni, do czego ono prowadzi. Nie do wiary...

Nie pierwszy raz na naszych oczach dzieje się architektoniczno-urbanistyczny absurd. Zawsze gdy idę do Mirka i Lili, by zrobić szybko kilka dobrych kserograficznych odbitek, przechodzę przez pas startowy oddzielający Przymorze od Zaspy. I zawsze wtedy myślę, że super-droga, która na pasie powstała, jest w niemal takim samym miejscu, w jakim w Sopocie jest Monte Cassino. Myślę sobie z niedowierzaniem, że na miejscu Przymorza i Zaspy mógł przecież powstać drugi Sopot. Teraz jadę przez trójmiejski park krajobrazowy i myślę, że tu mogły powstać najpiękniejsze dzielnice nowego miasta. Takie choćby jak górny Sopot, który podobnie rozkłada się na wzgórzach. Albo jak Kazimierz Dolny nad Wisłą. Jak stary Gdańsk, który – tak jak Górny Sopot – jest najbardziej pożądaną na rynku dzielnicą mieszkaniową.

– Krzysztof, przecież tego miasta nikt nie projektuje. Nie ma tu ani wiedzy, ani wizji, ani klarownej struktury – niczego. To wolna strefa budowlana, każdy buduje co chce na działce, jaką uda mu się od miasta kupić.

– Tak to przynajmniej wygląda.

– Nie do wiary... Niech nikt mi nie mówi, że tego wymaga współczesna ekonomia czy kapitalizm. Jeśli najdroższe działki budowlane i nieruchomości są w Górnym Sopocie i na Starym Mieście, to znaczy, że jest to forma architektoniczno-urbanistyczna najbardziej pożądana, a więc i najzyskowniejsza dla dobrej ekonomii.

– Ale pewnie za trudna do zarządzania.

– No właśnie: żeby biuromatom było łatwiej, rezygnuje się z jakości środowiska. To stara sprawa.

– Nie do wiary...

– Teraz ty to powiedziałeś – mówię do Krzysztofa.

Jedziemy w milczeniu. W tym niby-mieście pojawiają się coraz to nowe złudzenia super-miasta: Hit, Obi, Euromarket, Geant, King Cross Shopping, Ikea, raz jeszcze Obi, Leroy Merlin, Auchan. Poprosiłem Krzysztofa, żebyśmy zatrzymali się w Auchan, bo ktoś mi powiedział, że to supermarket, w którym jest gdańska atmosfera. Weszliśmy przez automatycznie rozsuwające się drzwi do niskiego

i długiego korytarza z zimnym klimatyzowanym powietrzem. Zaraz po lewej stronie fragment ściany pokryty jest cegłą.

– To „stary zamek” – mówi Krzysztof.

We wnętrzu tego sklepu, pod lekką konstrukcją z metalowych prętów i powłok, zbudowana jest niby-ruina ceglanych arkad, a w głębi pomieszczenia zamkowa wieża z krenelażem, pod nią stoi wielkowymiarowy ekran telewizyjny, na którym młody chłopak testuje komputerową grę.

Wychodzimy z powrotem na korytarz i kierujemy się do sali, zdaje się głównego wnętrza całego założenia. Jeśli korytarze udają tu ulice, to ta sala jest zapewne placem. Jednak wejście do tej przestrzeni jest, przynajmniej dla architekta, dramatycznym szokiem. Wszystko, przed czym zdaje się chronić architektoniczna edukacja, zostało tu zrealizowane z niezwykłą starannością. Fasady gdańskich kamieniczek zbudowane z dykty i prawdziwych okien z szybami, styropianu i plastikowych rur rynnowych, mają proporcje i estetykę filmów rysunkowych. Wygląda na to, że zaraz w tych okienkach pojawią się misie mówiące ludzkim głosem. Ale to chyba wcale nie ma być na wesoło, bo pod jedną z tych makiet na stojaku wisi flaga NATO. W centrum tego pomieszczenia zainstalowana jest kolejka z parowozem o tych samych proporcjach co kamienice dookoła. Kolejka jeździ w kółko pogwizdując, na niej siedzą dzieci, a wokół stoją zachwyceni rodzice z trójmiejskiej średniej klasy.

– Nie do wiary...

Idziemy głębiej, w kolejny korytarz po drugiej stronie „gdańskiego placu”. Tu architektura obiektu niknie ustępując miejsca witrynom poszczególnych sklepów. Zaczynamy być chyba wciągani w atmosferę miejsca, bo coraz częściej jeden z nas przystaje przy jakiejś witrynie, wchodzi do środka by czemuś się przyjrzeć, zadaje pytanie ekspedientce. Przyglądam się torbom podróżnym, sprawdzam nowy *carry-on* Samsonite'a. Krzysztof i Emila stoją przed witryną Gino Rossi, wskazując palcem jakiś but za szybą. W jednym ze stoisk stoi Daewoo Matiz: ma niezwykle wyrafinowany zielono-złoty kolor – można go mieć za czterysta złotych miesięcznie. Na taksówki wydaję dziewięćset, pomyślałem.

Weszliśmy na salę supermarketu, bo Emila szukała swojego ulubionego mydła. Wokół stały tu-by past do zębów, flakony i pudełka perfum, plastikowe butelki NIVEA.

– Krzysztof – mówię, – popatrz na design, popatrz jak to wszystko jest zaprojektowane. Walizki i buty, samochód, flakony, opakowania mydeł i kremów – wszystko to ma znakomity i bardzo współczesny design. Jedyne kicz w tym całym Auchan to architektura. Jak to jest możliwe!?

– A wiesz, dlaczego tak jest?

– Nie mam pojęcia.

Przypomniała mi się kampania reklamowa jakiegoś funduszu emerytalnego, w której stary dziadek robi wygibasy z nogami zapakowanymi w narciarskie buty, a baba-żona przez wentylator puszcza mu pierze w twarz. Slogan mówi, że na emeryturze nie musisz udawać życia. W domyśle jest, oczywiście, że tak jest jeśli masz pieniądze z emerytalnego funduszu. Tu w Auchan wszyscy mają jakieś drobne pieniądze i jeszcze przed emeryturą architektura tego miejsca namawia ich, by udawali życie. W Auchan mam jakieś dziwne uczucie zażenowania, wstydu i porażki. Architektura miasta, moja ukochana dziedzina, kompromituje się tu w żalosny sposób.

– Wyobrażasz sobie, Krzysiu, co by było, gdyby na miejscu Zaspy i Przymorza zbudować miasto jak Sopot; gdyby na pasie startowym i między pasem a nadmorskim lasem zbudować ulicę z normalnymi domami i z mieszkaniami w środku; gdyby wszystkie te sklepy z Auchan umieścić w parterach tej ulicy.

– Pewnie i turyści by przyjeżdżali, jak do Sopotu.

– Znowu jest tak, że miasto nie potrafi mieć odważnego pomysłu, nie potrafi zbudować swojej wizji, a pieniądze, które do Trójmiasta przychodzą, idą w budowę najbardziej na świecie standardowych, a często kiczowatych jak Auchan, ersatzów rzeczywistości.

- Erzatzte rzeczywistości... dobre określenie.
- Tylko obawiam się, że te ersatzte to spora część Nowej Rzeczywistości. Mam dość na dzisiaj – mówię.
- W końcu nie znoszę narzekać.

Pamiętam, jak w 1995 roku, przy okazji wystawy *Monolithic Architecture* w The Carnegie Museum of Art, jej autor Roberto Machado, profesor architektury na Harvardzie, mówił o narzekaniu na supermarkety. Mówił, że supermarkety to droga wybrana przez kapitalistyczną ekonomię i że architekci muszą to zaakceptować, zamiast żyć nostalgią za miastem z przed-supermarketowych czasów. Zaakceptować, to znaczy włączyć sprawę architektury supermarketów w zagadnienie architektury miasta. Machado ma rację. Supermarkety przy Obwodnicy to też Gdańsk, Sopot czy Gdynia, a więc i tam powinny miasta stawiać wymagania jakości architektury. Może trzeba pytać tak samo, jak w wypadku City Forum: dlaczego dla osób, które przyjeżdżają do Gdańska Obwodnicą konstruuje się widok bezstylowego miasta? Miasta, które w swojej organizacji przestrzennej nie ukazują żadnego porządku, żadnej dbałości? Przecież już pewnie tak jest, że przez Obwodnicę do Trójmiasta przyjeżdża więcej osób niż przez gdański dworzec, naprzeciw którego stoi tak debatowane City Forum. Dlaczego miasto nie wymaga konkursów architektonicznych na wielkie centra handlowe wzdłuż Obwodnicy? Przecież do nich, a nie do City Forum, w przyszłości przyjeżdżać będzie większość mieszkańców Trójmiasta, by robić cotygodniowe zakupy. Trójmiastu potrzeba wizji, która sięgnie poza problemy odbudowy starówki w Gdańsku, przebudowy centrum Sopotu czy Gdyni. Nie tworzymy miejskiego domostwa, w którego salonach codziennie się debatuje nad ustawieniem kolejnego szerokoekranowego super-telewizora, a wielkie pudła ich opakowań wyrzuca za płot, by walały się po publicznej drodze. Dlaczego supermarket nie może mieć architektonicznej jakości gdańskiego dworca lotniczego czy gdyńskiego domu towarowego? To nieprawda, że jakość architektury jest prostą konsekwencją nakładów finansowych. A jeśli nawet, to i tak zyski finansowe, które owe supermarkety przynoszą, są pewnie wyższe od tych wypracowywanych przez dworzec czy przez Batorego. Dlaczego więc nie oczekiwać super-architektury dla super-marketów? Trzeba nam jedynie wizji zdolnej zakwestionować stary paradygmat zakładający, że centra mają być zadbaną wizytówką miasta, a cała reszta może być byle jaka. Argumentów dla lepszej wizji dostarcza współczesne rozumienie zagadnień środowiska i tego, co nazywa się zrównoważonym rozwojem. Już przecież zrozumiano, że nie wystarczy by zatruć te dymy zakładów przemysłowych wiatr wynosił poza miasto; przecież jeszcze niedawno tak było, że dzielnice przemysłowe ustawiało się w mieście po prostu na jego zawietrznicy. Już wiadomo, że to, co dzisiaj jest na peryferiach miasta, niedługo stanie się jego kolejnym centrum. Obwodnica staje się dziś wewnętrzną arterią aglomeracji podobną do tej, która biegnie wzdłuż trasy kolejki elektrycznej. No tak, ale i tę trasę zdewastowano dopuszczając, by to co stoi na granicach Sopotu z Gdańskiem i Gdynią nie miało nic wspólnego z architekturą sopocką, gdańską czy gdyńską. Wszystko to jakieś architektoniczne graty wystawiane przed miejskie drzwi. Czasem nawet ładne, jak te stacje benzynowe. Ale co z tego, że ładne, jeśli nie pasują do stylu wewnątrz? Wystawić za drzwi – mówi wtedy miejski projektant.

Sopockie miejsca

Ktoś kiedyś powiedział, że uwierzy w powrót Polaków do wolności, gdy ci na nowo zaczną celebrować prywatne okazje w publicznych miejscach. Pomyślałem wtedy, że to chyba najbardziej syntetyczne powiązanie pomiędzy architekturą i wolnością, bo opisuje nie to, że w wolności można projektować to, co się chce, ale że w wolności jest po co projektować. Nie możliwości architektury opisują wolność, ale zapotrzebowanie na nią. Przypomniało mi się to w kilka dni po przyjeździe, bo niemal wszyscy z którymi się kontaktowałem sugerowali spotkania nie tak, jak za dawnych czasów, w swoich domach, ale w kawiarniach czy klubach.

Z Iwoną spotkałem się w Sopocie w niewielkiej kawiarni z boku Monte Cassino – to miejsce nazywało się wtedy bodajże „Inver House”. Usiadłem przy stoliku na długo przed umówionym spotkaniem, bo zmęczenie włóczęństwem się po mieście dopadło mnie wcześniej niż sądziłem. Dziwnie jest oczekiwanie na rozmowę po wielu latach, jednak zanim jeszcze Iwona pojawiła się w sieni „Inver House'u” wiedziałem, że długość fali, na której kiedyś porozumiewaliśmy się, ciągle istnieje. Rozglądając się po wnętrzu rozpoznawałem mają ulubioną fundamentalną powagę realności architektury. Nie znajdowałem w niej pretensjonalności pseudo-wielkiego-świata, która uderzyła mnie kilka dni wcześniej na lotnisku w Warszawie i której natychmiast zacząłem się obawiać. Dzięki atmosferze miejsca wybranego na spotkanie przez Iwonę wiedziałem, że znowu rozmawiać będziemy o sprawach ważnych i w jakiś sposób lirycznych; że w naszej rozmowie ja nie będę musiał używać słowa „Zachód”, a ona słowa „Polska”. Zobaczyłem Inver House jako miejsce, jakiego przedtem w Trójmieście nie było. Miejsce spokojne i na swój sposób intelektualne, ale już nie intelektualizmem niedopalonych papierosów na stole, wódki w szklankach i podłogi mokrej od piwa.

Jednak Iwona dość szybko wyciągnęła mnie z tego lokalu. Nalegała, bym przez drzwi spojrzął do „Piątki”. Obraz, który zobaczyłem, zaskakująco zgrał się z naszą surrealistyczną w tym czasie rozmową. Ujrzałem daleką perspektywę długiej i wąskiej ulicy wybrukowanej kamienną kostką, młodych ludzi siedzących na podwyższonych tarasach po jej lewej stronie, i za oknami małych domów po prawej. Dalej, przy końcu perspektywy, bar rozświetlony jak miejska witryna i tam, obok niego, smukła dziewczyna w jasnej, zawieszanej na cienkich ramiączkach sukience unosi wysoko szczupłe ramiona, a jej suknia, krótsza niż zwykle, odsłania ruchliwe nogi jakby poszukujące w posadzce miejsc zaczepienia. – Ona tańczy – krzyknęła Iwona ręką osłaniając swój głos.

Wtedy dopiero dotarł do mnie huk muzyki dookoła. Scenariusze, architektoniczne scenariusze! Rem Koolhaas, ten niezwykle facet który robi na świecie równie niezwykłą karierę, powiedział kiedyś, że dzisiaj, w czasach gdy nasza wyobraźnia jest modelowana przez film i media, architekci muszą projektować nie formę jedynie, ale architektoniczne zdarzenia, scenariusze dla budynków! Marację: tylko w ten sposób i gesty tańczącego ciała mogą stać się częścią architektonicznego projektu. Jednak architektura zaczęła odsuwać się na peryferia mojego pola widzenia, a tańcząca dziewczyna coraz bardziej wypełniała całe jego centrum. Jest niezwykle, pomyślałem. I nagle zdałem sobie sprawę, jak łatwo dziewczyna wygrywa z całym moim zainteresowaniem architekturą.

– Idziemy dalej! – krzyknęła Iwona – tu nie można rozmawiać!

– Tylko Woody Allen potrafi się przyznać, że najbardziej niezwykłą właściwość percepcji to owo oszłomienie umysłu, które towarzyszy widokowi pięknej kobiety. Widzisz wtedy wszystkie ruchy jakby w zwolnionym tempie, jakby działo się coś niezwykle ważnego, czujesz temperaturę i zapach ruchu. Mówią, że Rem Koolhaas zajmował się kiedyś kręceniem filmów pornograficznych.

– O czym ty teraz mówisz, Jacku?

Na dalsze rozmowy istotne Iwona zaprowadziła mnie do „Błękitnego Pudła”. Znalazłem się w jeszcze mniejszym zaułku tego samego zapomnianego miasta. Znowu kamienna kostka i uliczna płyta zakrywająca wejście do miejskich kanałów. Wszędzie dziwne sprzęty, ruchome kukły na zapomnianych balkonach. Siedzieliśmy w szklanej altanie widząc siebie i ludzi dookoła. Kobiety nakładały nogę na nogę odruchowo utrzymując równoległość łydek. Mężczyźni zdawali się pytać, czy mogą zapalić. Znalazłem się w iluzji, pomyślałem, w sztucznie stworzonej iluzji odnalezionego miasta. Jednak ludzie to miasto zamieszkujący zdali się prawdziwsi niż kiedykolwiek – zainteresowani i sobą, i innymi wokół nich, cieszący się wieczorem, towarzystwem. Patrzyłem na Iwonę – wtopiła się w ten świat jak aktor, który by być doskonałym na planie musi być jedynie sobą. To wnętrze jest dla takich właśnie ludzi, pomyślałem. Potem bardzo długo rozmawialiśmy, a odnalezione miasto otoczyło nas ciszą publicznej prywatności.

Do „Rotundy” już nie dotarliśmy, choć też była w planie. Ale trafiłem tam niedługo potem, przy okazji wernisazu Vance’a Kirklanda. Wielki prześwietlony Zeppelin wisiał nad naszym stołem. Kucharz, który swoją sztuką asystował wydarzeniu, zdawał się satysfakcjonować gości zgromadzonych wokół niego. Sztuce i artystom towarzyszy architektoniczne wnętrza rozumiejące niezwykle miejsce rotundy: za oknami jest przecież jeden z najbardziej lirycznych widoków miasta. Dla mnie zawsze był potwierdzeniem odkrycia, że sopockie moło nie znajduje się na osi wielkiego placu pomiędzy dawnym domem zdrojowym i plażą – moło odchyła się od osi wielkiej kompozycji, ukazując oknom rotundy wyrafinowany widok perspektywicznego skrótu. Obok sali jest drugi skarb: sala wystawowa, która była zawsze miejscem najpoważniejszej w Trójmieście debaty o współczesnej sztuce. Pamiętam, jak będąc w ogólniaku odwiedzałem ją niemal w każdą niedzielę. Po drugiej stronie sali jest zejście do dolnych sal galerii, a na ścianie znakomite plakaty pamiętające obecność prac Witkacego czy Beuysa w tych wnętrzach. I wreszcie sama „Rotunda” – bar, kawiarnia, czasem restauracja w centrum galerii sztuki. To jak w Architectural Association, jednej z dwóch najbardziej niezwykłych szkół architektury w Londynie. Tam bar jest centrum szkoły, gdzie nauczyciele i uczniowie dzielą ten sam oficjalny tytuł członka stowarzyszenia. Po zajęciach, przy drinku, często prowadzą nieograniczone czasem zajęć debaty. W „Rotundzie” jest podobnie. Artyści nie są odseparowani od tych, którzy artystami nie są, bądź nie chcą tak się nazywać. Sztuka jakby odbrazowiona staje się tematem rozmowy przy obiedzie, filiżance kawy czy szklance Ballantine’a. Sztuka przestaje być obiektem admiracji na stojąco, admiracji dopuszczającej jedynie komentarze wypowiedziane przyciszonym głosem. „Rotunda” czyni dzisiejszą Państwową Galerię Sztuki miejscem przygotowanym na debatę, jednoznacznie kwestionując koncepcję galerii jako maszyny do oglądania sztuki. No właśnie – teraz, gdy znowu można mówić publicznie wszystko, komunikatywność przekazu staje się obowiązkiem każdego artysty, który decyduje się na publiczną wypowiedź.

– *Would you please help me with translation?*⁴ – przerwał moje rozmyślenia pan Kirkland, nachylając się w moim kierunku.

– *I will do my best*⁵ – powiedziałem, starając się usłyszeć osobę po przeciwnej stronie stołu.

Dobry nastrój wieczoru był nie tylko wynikiem zgromadzenia w „Rotundzie” ciekawych ludzi. Staranność wnętrza, jego otwarta nowoczesność i dobrze ustawione światło wprowadzały uczucie zadomowienia i wygodnej lekkości całego wydarzenia. Późno w nocy jedynie zeppelin, który unosił się nad nami, trwał bez ruchu – my wszyscy na dole krążyliśmy wokół stołu by porozmawiać z kimś, kogo przedtem nigdy nie widzieliśmy. Czy to nie lekkość nowoczesności pomaga lekkości bycia? – Dlatego Iwona chciała tu przyjść tamtego pierwszego wieczora – pomyślałem.

I nagle przypomniała mi się dziewczyna tańcząca w „Piątce”. To chyba była Maria, myślę teraz. Ale wtedy, gdy oglądałem postać rozmazaną papierosowym dymem, halogenowym światłem i nierozpoznawalnym dźwiękiem, nie wiedziałem jeszcze jak Maria wygląda.

Następna rzeczywistość

Teraz dużo w Trójmieście się dzieje. Przygoda wolności rozhuśtała się na całego. Obraz z tła billboardu – ryzykowne przejście nad przepaścią – jest doprawdy niezłym tego symbolem. Również w architekturze! Pani Bronisława Dejna, a potem Maciej Nowak, poprosili mnie o napisanie tego eseju, pomimo że przypominałem im o mojej ponad sześcioletniej nieobecności w Gdańsku. Mówili mi, że o to właśnie chodzi, że to daje lepszą perspektywę patrzenia na to, co przez ostatnie dziesięć lat stało się w gdańskiej architekturze. – To dobry argument – powiedziałem – spróbuję.

⁴ „Czy mógłbyś mi pomóc w tłumaczeniu?”

⁵ „Zrobię co mogę”.

Jestem zadowolony, że podjąłem tę próbę. Daje mi ona bowiem dość optymistyczny, choć i ryzykowny, obraz tego, jak wolność objawia się w trójmiejskiej architekturze. Obraz jest optymistyczny, gdyż rozpoznaję w Trójmieście dobrych architektów i, w konsekwencji, szansę na coraz więcej dobrych budynków. Obraz jest jednak ryzykowny, bo jeśli miasta nie zapanują nad urbanistyką, jeśli też nie skoordynują swoich urbanistycznych działań, to cała energia architektów może doprowadzić jedynie do frustracji. Bo tak jak można stworzyć kiczowate mieszkanie z najdroższych stylowych mebli, tak można zbudować brzydkie miasto z pięknych budynków.

Gdańsk, 22 kwietnia 1999

miejsca

Plenerowe – i nie tylko – zjawiska artystyczne

Od początku lat 90. Gdańsk przeżywa prawdziwą koniunkturę na różnego typu zdarzenia w plenerze. Do niedawna jedynym dużym wydarzeniem kulturalno-handlowym odbywającym się na ulicach miasta był właściwie coroczny Jarmark św. Dominika. Pozornie może się wydawać, że w Gdańsku ciągle dzieje się niewiele, że nie w pełni są wykorzystywane warunki, jakie daje nadmorskie położenie miasta. Jeśli jednak spojrzeć na szeroki wachlarz propozycji, jakie pojawiły się w kilku ostatnich latach, okaże się, że nie sposób choćby wymienić je wszystkie. Akcje i działania o znamionach artystycznych, wykraczające poza bezpieczne, przynależne sztuce obszary, mnożą się z każdym rokiem jak grzyby po deszczu. Trójmiejskie teatry wychodzą na plażę, artyści plastycy szukają plenerów w opuszczonych fabrykach i barakach, muzyka gości w kościołach... W końcu ulice Głównego Miasta opanowują monumentalne teatry uliczne z całego świata – odbywa się największa impreza plenerowa w historii Gdańska – Międzynarodowy Festiwal Teatrów Plenerowych i Ulicznych FETA. Sztuka na dobre wychodzi poza budynki...

Plaże teatralne

Od kilku lat ważnym miejscem teatralnych zdarzeń stały się plaże Wybrzeża. Lato przestało być w Trójmieście sezonem ogórkowym.

Pierwszy był André Hübner-Ochodlo. W baraku na sopockiej plaży założył przed sześciu laty [1993] Teatr Atelier. W lipcu 1997 roku teatrowi nadano imię zmarłej właśnie poetki Agnieszki Osieckiej, która była niejako matką chrzestną artystycznych przedsięwzięć Ochodlo. Artystka, bywalczyni teatru przy Hotelu Grand, współpracowała z tą sceną. W repertuarze teatru znalazły się spektakle z jej songami: *Nie żałuję*, *Do dna* i *Apetyt na śmierć*. Rok wcześniej w Atelier wystawiono ostatnią sztukę Osieckiej – *Darcie pierza*. Do ciekawszych realizacji tej sceny należy z pewnością powstały przed trzema laty *Jubileusz* Georga Taboriego.

Przez całe wakacje 1996 roku w sąsiedztwie „Atelier” funkcjonowała prywatna Ogólnopolska Scena Prezentacji Off De Bicz, prowadzona przez Ewę Ignaczak (twórczynię Teatru Stajnia Pegaza) i Macieja Karola. Gościli tu polscy kreatorzy szeroko rozumianego teatru alternatywnego, m.in. poznańscy „Porywacze Ciał”, Teatr Studio Czyczkowy, szczecińska Kana oraz Bartosz Zaczekiewicz. Niestety, alternatywnej scenie nie udało się przetrwać z powodu zbyt bliskiego sąsiedztwa konkurencyjnego teatru André Hübnera-Ochodlo.

W tym samym 1996 roku, na malowniczo usytuowanej przy plaży w Orłowie drewnianej estradzie, rozpoczęła działalność Scena Letnia Teatru Miejskiego w Gdyni. Szybko okazała się jednym z ciekawszych przedsięwzięć teatralnych Trójmiasta. Wśród wystawionych tu premier należy wymienić trzy najważniejsze: *Awanturę w Chioggi* w reżyserii Waldemara Śmigasiewicza, *Sen nocy letniej* Julii Wernio i *Iwonę, księżniczkę Burgunda* w inscenizacji Śmigasiewicza. Teatr Miejski przygotował także premierę *Mistrza Piotra Pathelina* w reżyserii Edwarda Wojtaszka. Spektakl grany był „pod chmurką”, na wozie-budzie ciągniętym przez konie.

Także aktorzy Teatru „Wybrzeże” (m.in. Florian Staniewski, Maciej Szemiela i Dariusz Szymański) wspólnie z Centralnym Muzeum Morskim utworzyli teatr Scena na Sółdku, prezentujący swoje

letnie realizacje we wnętrzach muzeum i na brzegu Motławy. Akcję *Na pełnym morzu* Mrożka umieszczono np. na zakotwiczonej tratwie. Głośną klapą plenerową była natomiast opera-musical *Przypływy i odpływy*, przygotowana w 1997 roku na pokładzie okrętu wojennego zacumowanego na Westerplatte. Spektakl był adresowany do młodzieży i opowiadał o zagrożeniu narkomanią. W tym międzynarodowym przedsięwzięciu brali udział m.in. aktorzy Teatru Muzycznego w Gdyni oraz słuchacze Studia Wokalno-Aktorskiego.

Łaźnia, fabryki, baraki

Pod koniec lat 80. uaktywniła się grupa młodych artystów, określonych przez krytyka sztuki Joannę Ciesielską mianem „nowej szkoły gdańskiej”. Alternatywność uprawianych przez nich działań wymuszała poszukiwanie odpowiedniej scenerii, wymierzonej przeciwko oficjalnemu systemowi muzealno-galeryjnemu. Musieli wyjść w plener. Sztukę prezentowano więc w barakach (Galeria Baraki), opuszczonych fabrykach (Galeria C14), na Wyspie Spichrzów, pełnej powojennych ruin (Galeria Wyspa). Do działań twórców niezależnych świetnie nadawał się ogromny budynek byłej łaźni miejskiej, usytuowany na Dolnym Mieście. Artyści mieli w nim do dyspozycji 10.000 metrów sześciennych i 1.500 metrów kwadratowych pustych przestrzeni.

Od 1992 roku w murach starej łaźni zagościł underground artystyczny Trójmiasta. W ramach Gdańskich Dni Niezależnych swoje instalacje, obiekty, performance zaprezentowali tu m.in. Jarośław Bartołowicz, Robert Kaja, Grzegorz Kłaman, Andrzej Awsiej, Agnieszka Wołodźko. Pojawiła się wówczas idea „Otwartego Atelier”, ośrodka sztuki wywiedzionego z koncepcji otwartych pracowni. Nawiązując do ośrodków artystycznych w rodzaju Cable Factory w Helsinkach, Tacheles w opustoszałych kamienicach w Berlinie czy Lichthaus w Bremie, artyści chcieli powołać tego typu wspólnotę artystyczno-intelektualną w budynku łaźni. Miało tu starczyć miejsca na galerię, pracownię fotograficzne, komputerowe, wideo, studio muzyczne, bibliotekę.

Artyści własnoręcznie odgruzowywali zniszczone wnętrze starej łaźni, łatali dziury w dachu, montowali kraty w oknach i w drzwiach. W kilku następnych latach odbywały się tu wystawy: towarzyszące międzynarodowemu seminarium „Sztuka–Miasto–Maszyna”, Warsztatom Multimedialnym „Projekt Wyspa”, a także prezentacje *Endlos/Endless*, *Tarlo*.

W 1994 roku budynek przejęła Fundacja Wyspa Progress. Nadal jednak wystawy realizowano w pionierskich warunkach, które dawały się we znaki zwłaszcza zimą. Ciągłe trwały remonty. Kulminacją kilkuletnich undergroundowych działań plastyków w przestrzeni starej łaźni było powołanie oficjalnej instytucji. W czerwcu 1998 roku przy ul. Jaskółczej 1 utworzono Centrum Sztuki Współczesnej. Łaźnia ustatkowała się. Powołano ją jako instytucję budżetową, finansowaną przez Urząd Wojewódzki i miasto; po reformie samorządowej Łaźnia jest całkowicie dotowana przez Urząd Miasta Gdańska. Stara łaźnia przestała być „dziką” przestrzenią – zaczęto montować w niej ogrzewanie.

W ciągu ostatnich dziesięciu lat różnego rodzaju jednorazowe akcje i zdarzenia plenerowe podejmowali również m.in. twórcy z Delikatesów Avantgarde, Państwowej Galerii Sztuki w Sopocie (za czasów Ryszarda Ziarkiewicza), Centralnego Urzędu Kultury Technicznej i Sfinksa.

Kościół artystyczne

Świetnymi miejscami do działań artystycznych okazały się także gdańskie kościoły. Różnego rodzaju przedsięwzięcia znalazły swoje lokum w kościołach św. Bartłomieja (tu zrodziła się choćby *Pasja* Teatru Ekspresji Wojciecha Misiuro), św. Trójcy (odbywają się tu przede wszystkim wystawy plastyczne, jedną z ciekawszych była ekspozycja grafik Mariana Kołodzieja, prezentowana tu przed kilku laty), przy którym działa Franciszkańskie Centrum Kultury, a także w św. Brygidzie (ostatnio koncert

ciemnoskórej śpiewaczki Gail Gilmore z Cappellą Gedanensis). Koncerty muzyki poważnej odbywają się też w kościołach św. Mikołaja, św. Katarzyny, o.o. Franciszkanów...

Szczególnie gościnne dla działań artystycznych okazało się piękne gotyckie wnętrze kościoła św. Jana, zarządzanego przez Nadbałtyckie Centrum Kultury. Świątynia nie została jeszcze odbudowana po drugiej wojnie światowej. Jej surowe, mroczne mury stanowią ciekawe tło i naturalną scenografię dla przedsięwzięć artystycznych różnego typu. Odbywały się tu m.in. w 1998 roku prezentacje Bałtyckiego Uniwersytetu Tańca (szczególnie interesująco wypadł występ Gdańskiego Teatru Tańca) i XXII Festiwalu Folkloru Ludów Północy, wcześniej przeglądy Sceny Teatralnej Klubu Żak („Ścieżki Tradycji” – Przegląd Teatrów Off-owych Wiejskich), spektakle Festiwalu Szekspirowskiego (np. występy angielskiego teatru Northern Broadsides z dwoma spektaklami: *Romeo i Julia* oraz *Antoniusz i Kleopatra* w 1997 roku), koncerty (np. występ angielsko-holenderskiej formacji The Legendary Pink Dots, „Osjan” czy Lecha Janerki, zorganizowane przez Żaka, zrealizowane przez NCK świetna *Pasja wg św. Jana* J.S. Bacha i inne, także wystawy (m.in. Triennale Grafiki Krajów Nadbałtyckich – 1995 r., *Powrót na gdańskie uliczki* – 1997 r., *Portret roku 1989 – rok 1999*).

Na ulicy

W Trójmieście działa kilka teatrów wystawiających swoje spektakle na ulicy. Poza niemalże sztandarowym dla Gdańska Teatrem Snów, prowadzonym od kilkunastu lat przez Zdzisława Górskiego, istnieją na Wybrzeżu co najmniej dwa zespoły posługujące się konwencją teatru plenerowego. Tak „Maszoperia”, jak i „Pinezka”, wywodzą się z istniejącego pod koniec lat 70. Klubu Pinezka i założonego w 1979 roku teatru pod tą samą nazwą.

Teatr Wędrowny „Maszoperia” Mariana Lubieńskiego, funkcjonujący wcześniej jako Teatr Karnawałowy, Kram, Studio Dell’arte, od 1988 roku jest związany z Gdynią. W swoich spektaklach odwołuje się do żywiołu ludycznego. Sięga do tradycji commedia dell’arte, posiłkuje się cyrkową klowadą i stylistyką jarmarczną. Natomiast założycielem trzysobowej trupy „Pinezka” jest Przemysław Grzędziela, były tancerz Państwowej Opery Bydgoskiej, Wrocławskiego Teatru Pantomimy, Operetki Wrocławskiej oraz Polskiego Teatru Tańca w Poznaniu. Jego trupa tworzy spektakle odwołujące się do pantomimy, tańca, teatru lalek, cyrku i tradycyjnego aktorstwa. Podczas występów artyści posługują się sztuczami i sztuczkami pirotechnicznymi. Kilka realizacji ulicznych ma na swoim koncie także niezależny Teatr Warsztatowy Znak (*Święto wiosny*, *Jaś i Małgosia*, *Gdańsk przez wieki*), prowadzony przez Janusza Gawrysiaka.

Polskie teatry plenerowe zaprasza od kilku lat do Gdańska Dominikański Festiwal Teatrów Ulicznych, organizowany przez Agencję Reklamową Up Media. Festiwal prezentuje mniejsze produkcje plenerowe. W ofercie imprezy znajdują się teatry z drugiego garnituru polskiego off-u ulicy. Gościły tu zespoły znane z ogólnopolskich festiwali, m.in.: „Strefa Ciszy”, „Gu Galander”, „Akt”, „Pinezka” oraz mniej znane, jak „Na Bruku”, „Bezradny”, „Atlantis”.

Gdańsk 1000

Przy Zielonej Bramie zebrały się tłumy publiczności. Najpierw wymaszerowała spod niej liczna orkiestra złożona z lokalnych bębniarzy, saksofonistów, puzonistów i trębaczy. Zapłonęła brama z napisem „Gdańsk 1000”. Czerwona materia wydęła się i oczom zebranych ukazał się kilkunastometrowy gad. Tak rozpoczęło się w kwietniu fetowanie milenium Gdańska. Rajcy nie szczędzili na uciechy i zabawy dla gawiedzi. Rok 1997 obrodził rozmaitymi, mniej lub bardziej artystycznymi, zdarzeniami w plenerze. Odbywały się koncerty, happeningi, przedstawienia. Głównie z myślą o turystach.

Na otwarcie obchodów wystąpił jeden z ważniejszych francuskich teatrów ulicznych Plasticiens Volants, operujący ogromnymi, dmuchanymi potworami. Publiczność podążała za kilkupiętrowymi smokami wśród fajerwerków i rac. Na Targu Węglowym przy Teatrze „Wybrzeże” miała miejsce kulminacja spektaklu – bal gigantów. Na zakończenie obchodów 1000-lecia gdańszczanie otrzymali od miasta jeszcze dwa prezenty plenerowe rodem z Francji – spektakle teatrów Carabosse i Trans-Express Circus. Artyści z Carabosse pokazali przy Targu Rybnym spektakl złożony z instalacji świetlnych z użyciem ognia i fajerwerków. Druga formacja, wykorzystując pięćdziesiąt maszyn do robienia dymu, pochodnie i sztuczne ognie, przedstawiła ogromne „niebiańskie widowisko” przy akompaniamencie bębnow i dzwonów, ustawionych na Targu Węglowym na siedmiu scenach.

Po raz pierwszy w Gdańsku można też było obejrzeć niemal wszystkie realizacje Teatru Snów. Kiedy tylko sprzyjała pogoda, teatr występował w ramach obchodów milenium na Długim Targu. (Ogromnym sukcesem zespołu Zdzisława Górskiego było zaproszenie teatru w 1997 roku na festiwal w Edynburgu, gdzie gdańszczanie zagrali dwanaście przedstawień przy pełnej widowni).

Fajerwerki, piana i straż pożarna

Jedynym trwałym znakiem rozbuchania milenijnego zostało największe przedsięwzięcie plenerowe w historii miasta – Międzynarodowy Festiwal Teatrów Plenerowych i Ulicznych FETA. Jej organizatorami byli Młodzieżowy Klub Twórczy „Plama” oraz Miejski Dom Kultury. FETA miała być wydarzeniem jednorazowym. Jednak uliczne fajerwerki tak się spodobały mieszkańcom Gdańska, że wybrali FETĘ najciekawszym wydarzeniem kulturalnym 1000-lecia, wpisując ją tym samym do kalendarza stałych imprez.

Pierwsza edycja FETY trwała dziesięć dni. Do Gdańska przyjechało około czterdziestu zespołów z całego świata. Od wczesnego popołudnia do późnej nocy odbywały się spektakle. Teatr gościł przede wszystkim na Zaspie: opanował molo, nadmorski deptak, plażę, a nawet dawny pas startowy. Tylko kilka spektakli miało miejsce na ulicach Głównego Miasta.

Najbardziej oczekiwaną atrakcją festiwalu był występ niemieckiego Teatru Titanic. Na oczach publiczności aktorzy z Monachium zbudowali szkielet parowca w skali 1:5. Następnie z pomocą kilku jednostek straży pożarnej odtworzyli katastrofę słynnego transatlantyku. Pas startowy na Zaspie utonął w hałasie syren i ogromnej ilości wody, ognia, dymu. Podobne efekty zaserwowała oszłomionym gdańszczanom rosyjska grupa Licedei. Rosjanie pokazali katastrofę promu kosmicznego przy pomocy wielkiego dźwigu, wozu strażackiego, rac, sztucznych ognia, płonących opon i tysięcy litrów piany, w której na zakończenie zanurkowała rozbawiona publiczność.

Widzowie trójmiejscy mogli również obejrzeć słynny od kilku lat spektakl *Carmen Funebre* poznańskiego Teatru Biuro Podróży – poruszające przedstawienie, inspirowane konfliktami etnicznymi i wojną w Jugosławii. Aby pokazać los wygnańców, ludzi pozbawionych domu i najbliższych, Paweł Szkotak, szef zespołu, użył mocnych środków, jak przejmująca, ciężka muzyka, ogień i szczudła.

Teatro Nucleo, argentyński zespół rezydujący we Włoszech, przedstawił *Mascaro*, spektakl opowiadający dzieje Ameryki Południowej – od kolonizacji po dzień dzisiejszy. Były w nim postaci na szczudłach – przedstawiciele hiszpańskiej arystokracji przeprowadzający konkwistę, wielka migracja ludności, dyktatura, rewolucja, nędza. Argentyńczycy pokazali widowisko, w którym ogień i łomot bębnow sąsiadował z długimi monologami narratora.

Do Gdańska przybył także znany rosyjski Teatr Derevo (goszczący wcześniej w Klubie Żak), który przywiózł tym razem paradę uliczną *Każń Pierrota*. Thumy na Długim Targu towarzyszyły prowadzonemu na śmierć bohaterowi. Nieszczęsny skazaniec przedłużał swoją ostatnią drogę w najróżniej-

szy sposób. Wymyślał rozmaite niedogodności, aby zwieść kapitana, czterorękiego biskupa i szczudla-
stą księżniczkę.

Publiczność zobaczyła też występy afrykańskich kłownów z Ghany, gdański Teatr Snów, warszawską Akademię Ruchu w plażowo-wodnej akcji, „Klinikę Lalek” z *Poematem o słońcu i księżycu*, Teatr Performer z Zamościa, który zamalował prawie całe molo, oraz spacerujących po Starym Mieście, kolorowych ludzi z francuskiego Ilotopie. Paryska grupa Les Alama’s Givres zaprezentowała świetną czarną komedię szpitalną *Toubib or not toubib*.

Do ciekawych propozycji FETY należał występ duńskiego teatru HMF z *Nabo, Nabo* (groteskowa opowieść o czwórce ekscentrycznych sąsiadów, rozegrana w przestrzeni pięciu kabin plażowych), Vis Plastica z Austrii (kreująca swoje spektakle z elementów muzyki i plastyki – ciała aktorów pokrywały wielobarwne dzianiny-kokony) oraz *Sabat* poznańskiego Teatru Ósmego Dnia (wystąpili w nim także aktorzy „Porywaczy Ciał”), pokazujący ogromną karuzelę potępieńców z górującym nad nią szatanem.

Szczudła na Długim Targu

Druga edycja FETY była znacznie skromniejsza. Do Gdańska przyjechało piętnaście teatrów, a festiwal trwał cztery dni. Jednak dzięki przeniesieniu całej imprezy do centrum miasta, teatry uliczne zaistniały bliżej mieszkańców. Gdańszczanie bardziej się z nimi oswoili.

Festiwal rozpoczął Teatr Amlima z Togo. Zespół pokazał *Aguto*, afrykańską paradę uliczną, przedstawiającą świat wierzeń ludowych, tradycji kulturowych, zwyczajów religijnych i historię Togo. Na Długim Targu pojawili się tancerze wykonujący akrobatyczne ewolucje na pięciometrowych szczudłach, rytualne postaci, śpiewacy, bębniarze i akrobaci, maski, kolorowe, oryginalne kostiumy.

Do Gdańska zawitali także słynni francuscy skandaliści z teatru Cacahuete. Przywieźli kilka akcji ulicznych – spacerowali po mieście w samej bieliźnie, baraszkowali na wystawach sklepowych, biegali z trumną. Wzbudzali sensację i zaskoczenie przechodniów.

Hiszpański Teatr Cameleó pokazał wielkie widowisko utrzymane w duchu „fiesty”, charakterystycznym dla kultury śródziemnomorskiej. Było dużo fajerwerków, tradycyjne formy masek, ogromne postaci i potwory. W poetyckiej paradzie ulicznej *Medusa*, stosując bogatą kolorystycznie wędrującą scenografię, efekty pirotechniczne, pantomimę i taniec, artyści teatru stworzyli na ulicach Gdańska przestrzeń Morza Śródziemnego.

Festiwałem w festiwalu były występy Brytyjczyków z Neighbourhood Watch Stilts International. Kilkunastometrowe postaci na szczudłach, kondukt pogrzebowy Salvadora Dali (nie zabrakło, oczywiście, płonącej żyrafy), ogromne, kolorowe strusie, wielkie mrówki grające na bębnach i niespotykana ilość sztucznych ogni. Specjaliści od realizmu magicznego ulicy opanowali Gdańsk na kilka dni.

Jednym z większych wydarzeń FETY był również spektakl Compagnie Jo Bithume z Francji. Całe bogactwo techniki plenerowej wykorzystano tu, aby zilustrować życie głównego bohatera – Mister Jo. Bajkowa opowieść, pełna barwnych postaci i fajerwerków, wywołała zachwyt tłumów zebranych na Targu Węglowym.

Poza tym był szwedzki teatr Albatross, Teatr Strefa Ciszy z Poznania, Damuthe z Francji, krakowski zespół KTO. Po raz drugi przybył do Gdańska włosko-argentyński Teatro Nucleo.

Podczas FETY Gdańsk gościł najróżniejsze odmiany „teatru poza teatrem” – od gigantycznych przedsięwzięć z udziałem skomplikowanej techniki, wody i ognia (jak wspomniany spektakl Teatru Titanic), po małe, kameralne spotkania z widzami, czasami przenoszone wprost z teatru (jak występy gdańskiego teatru lalek „Miniatura”) i popisy kłownów (np. występ rosyjskiego teatru Farces czy

„Białego Kłowna”). Gdańsk nauczył się obcowania ze sztuką ulicy. Polubił kuglarzy, fajerwerki i ludzi na szczudłach. Teatry plenerowe stały się integralnym elementem krajobrazu miasta.

* * *

FETA przyćmiła swym rozmachem mniejsze zjawiska plenerowe Trójmiasta. Są wśród nich zdarzenia tak różne, jak koncerty na scenie plenerowej w Brzeźnie (np. cykl *Gdańsk 1001*) czy na Ołowiance (od czerwca 1998 roku działa tu stały amfiteatr Państwowej Filharmonii Bałtyckiej), ogromne freski ścienne – murale Rafała Roskowińskiego (przez siedem lat artysta stworzył ich w Gdańsku ponad pięćdziesiąt) i festiwal jassowy *Yass-No*. Działa ciągle sopockie Molo i sąsiadujące z nim tarasy. Odbywają się Neptunalia, Juwenalia, są letnie koncerty, np. na tarasach Pałacu Opatów w Oliwie. Od początku lat 90. w Trójmieście widać wyraźne ożywienie plenerów.

Artystycznie ożył także „Dominik”. Obok stałych propozycji handlowych, rozwinęła się znacznie oferta kulturalna sierpniowego święta. Jarmark obfituje w różnorodne przedsięwzięcia artystyczne, jak Biesiada Humoru i Satyry, Festiwal Orkiestr Dętych, Święto Teatrów Ulicznych, Festiwal Teatrów Ogródkowych, Rock nad Motławą, Kino pod Niebem czy Gdańskie Szantowanie. Stają nowe scenki, ogródki... Sztuka zadomowiła się na ulicach Gdańska na dobre.

Stacje „Murów”

Mury Rafała Roskowińskiego wrosły w pejzaż miasta. Pierwsza ściana (a raczej ściany) – Stocznia Gdańska¹ w 1994 roku – zyskała od razu akceptację środowisk odlotowych, młodzieżowych, subkulturowych. I coś w rodzaju powściągliwej niechęci ze strony osób starej daty (są jeszcze takie!), zwolenników kultury akademickiej. Już sam tytuł *Bitwa* mógł się wydawać drażniący. W ostrym, agresywnym skrócie, z pulsującą emocjonalnością ukazane są marzenia, bójki, przygody jasnowłosych młodzieńców. Pojawiające się tam kobiety są fantomami seksu z komiksu. To nie jest świat kultury wysokiej. Roskowińskiego fascynują rytuały młodzieżowych środowisk: ich sposób noszenia się, system wartości, mrzonki i... swoisty sentymentalizm. W trakcie malowania *Bitwy* spotykał się z zainteresowaniem i zrozumieniem młodych robotników. Myślę, że można tu mówić nawet o identyfikacji.

Osoby dobrze znające autora mogą bez trudu odnaleźć na tej ścianie sportretowane osoby z jego życia. A nawet jego samego. To sztuka, która wyszła na ulicę, która chce – i może – kontaktować się bezpośrednio z przypadkowym przechodniem. Ściana ta jest zresztą przeważnie oglądana z okien jadącej kolejki elektrycznej. Wrażenie ruchu wzmacnia dynamizm przekazu. *Bitwa* nie zbladła, choć podlega zmianom. Działają na nią powietrze, wilgoć i – czas. Jej swoista mitologia jest jeszcze bardziej widoczna poprzez związek z następnymi ścianami. Dla jej zrozumienia może być pomocne jedno z ulubionych powiedzeń Rafała, którym częstuje przyjaciół: „na pograniczu kpiny”.

Otóż to... Najnowsze ścienne malowidła Roskowińskiego – *Papież* – stało się niespodziewanie stacją skandalu. W rozmowie przed powstaniem malowidła (przypomnijmy: powstałego w 1999 roku, przed przybyciem Ojca Świętego) artysta mówił o fascynacji „dwoma największymi Polakami naszej epoki”. Fascynacja i szacunek niewątpliwie szczere... Ogromna ściana na Zaspie stała się tymczasem zaczynem protestów, nieporozumień. Także i radosnej akceptacji, zdziwionego uznania (w stylu: „ale się poważyl!”). Faktem jest, że zarówno Wałęsa, jak i Jan Paweł II – przedstawieni jako para z krainy mieszkańców masowej wyobraźni – zdają się bohaterami komiksu. Lub raczej – filmu Mela Brooksa. Nie jest to niewątpliwie polor bliski estetyce słuchaczy Radia Maryja. Już raczej ocieramy się o poetykę „Maci Pariadka” (która we wrześniu 1999 r. obchodziła hucznie dziesięciolecie działalności).

„Dwaj najwięksi Polacy naszej epoki” pokazani są w związku zależności. Na dole przeogromna twarz Wałęsy, w manierze wyrażnie już komiksowej. Wielki Przewodniczący wykonuje palcami „ciach! ciach!” – aluzja do „V” jak „Victory”, który to znak Churchilla z okresu drugiej wojny światowej przyswoili sobie nasi bojownicy „Solidarności”. Lech Wałęsa na tym – dziwaczny i niepokojący – wizerunku zdaje się powiewać lokami. I ma twarz wyraźnie semicką. Nad nim góruje papież w bieli. Uwagę przykuwają wytrzeszczone, intensywnie niebieskie oczy o hipnotycznej sile. Całość wykończona jest starannie czymś w rodzaju spiczastych, pomarańczowych płomyków – tak lubianych przez Rafała. Przypomina mi to mreżki, którymi niegdyś staruszki wykańczały chusteczki. O dziwo! – autor ze spokojem, a nawet, powiedziałabym, akceptacją przyjął moje skojarzenie. Sam zaś wspominał o polskich tarabanach. Osoby staroświeckie oraz wielbicieli militariów wiedzą, o co chodzi. Innym przypomnę fragment *Mazurka Dąbrowskiego* „Słuchaj Basiu! Pono nasi biją w tarabany”.

¹ Od red.: Stoczniovy mur wraz z murałem Roskowińskiego został rozebrany w 2010 roku.

Skojarzenia tych, których malowidło na Zaspie gorszy, drażni, lub wręcz boli (bo i o tym słyszałam) oczywiście dalekie są od nawiązywania do „polskich tarabanów”. Opisałam ścianę tak dokładnie także i dlatego, że silne frakcje wytwornych artystów, popieranych przez „głos ludu” żąda zamalowania wizerunku „dwóch największych Polaków naszej epoki”. Pozostawiam to bez komentarza. Jeśli tak się stanie, a dziś wszystko jest możliwe, Rafał Roskowiński przejdzie do legendy. Czego mu zresztą serdecznie życzę.

Pozostałe realizacje, choć operują tym samym stylem – pełne zarówno kpiny, jak i żonglowania historyczną i współczesną mitologią – jakoś nie wzbudziły takich gorączkowych emocji. Dziwi mnie to. Bo czyż *Zaporoscy kozacy* (rok 1995, również ulica Jana z Kolna w Gdańsku) na to nie zasługują? Ciekawe jest już choćby zderzenie ich w czasie i nieodległej przestrzeni ze współczesną *Bitwą* punków i skinów.

Kozacy mają niesłychany dynamizm. Barwna hałastra ukazana jest w pędzie, w ataku. Nahaj, szable wzniesione są w górę. Wydaje się, że jeźdźcy ponaglą konie do biegu upojeni pędem, żądzą zadawania śmierci (i samozniszczenia). Rozpiera ich hajdamacka pycha. A w górze – furkocze biało-czerwony sztandar. Pulsujące żółte słońce rozciąga opiekuńczo ogromne promienie. Przechodniom spieszącym do swoich spraw jawi się, jak smagnięcie biczem po oczach, brudna, straceńcza legenda Dzikich Pół. To historia ukazana przez pryzmat wyobraźni tych, dla których obrazowanie komiksu jest naturalne i oczywiste. *Zaporoscy kozacy* niespodziewanie wpasowali się w wielkomiejski pejzaż tej – niezbyt wytwornej – dzielnicy.

Daleko od mitologii Słowiańszczyzny jest *Browar* we Wrzeszczu, powstały w tym samym (1995) roku. Dla siebie nazwałam tę ścianę „Blondyną”. To, jak mówi Rafał, „całuski”. Zakochani z komiksu. Blond piękność – trochę jak z Chandlera – piastuje ogromnego bulteriera, niby pluszową zabawkę. Może to ukryty pod „całuskami” znak agresji? Roskowiński uważa, że „jego” bulterier pojawił się na murze, zanim jeszcze te psy na dobre stały się modne. Można by snuć dywagacje na temat zwierząt w prywatnym systemie znaków artysty. Na pewno – oznaczają dzikość, niebezpieczeństwo. Na Węźle Kliniczna (1996 rok) można m.in. zobaczyć ścianę, gdzie pędzi wataha wilków pośród dziwnego lasu geometrycznych brył wielkiego miasta.

Mury Roskowińskiego stawały się coraz bardziej głośnie. Wreszcie... „Chciałem zrobić Festiwal Malarstwa Ściennego. I zrobiłem” – mówi Rafał. Dodajmy, że była to impreza międzynarodowa o dużym zasięgu². Po malowaniu (w 1997 roku) zostały na Zaspie kolorowe ściany, które mogłyby śmiało stać się atrakcją turystyczną. Każdy z artystów snuje swoją własną baśń. Pomysłodawca twierdzi, że dostosował się do innych. Jego mur to pogodna, barwna scena z węzami i tukanami. Węże wydają się wic pośród ściany kwiatów. Na Bajana 3 jesteśmy blisko książek z dzieciństwa: urzekającego i niebezpiecznego czaru innego lasu, innego świata.

Wreszcie (w 1997 roku) – *Strażacy*. Ściana na terenie Wojewódzkiej Komendy Straży Pożarnej. Tu nie ma kpiny. Ani jej pogranicza. Jest powaga, patos i hołd dla dzielności. Strażacy przypominają herosów greckich. Zwłaszcza ci, obnażeni do pasa, mają w sobie coś posagowego. Jawią się niby rycerze Dobra przeniesieni w nasze czasy. Tym bardziej, że płomienie, z którymi walczą, przybierają wyraźnie szatańskie kształty. Błękitna woda układa się w masywne, ciężkie bryzgi. Całość robi wrażenie dynamiczne, niepokojące. Odbieramy coś w rodzaju napięcia, wiecznej czujności wobec ciągłego zagrożenia.

Ściany Rafała Roskowińskiego, jak powiedziałam, wrosły w pejzaż miasta. Przechodnie traktują je jako oczywistość estetyczną. Może warto zobaczyć je na nowo?

² Festiwal Murales zrealizowało Nadbałtyckie Centrum Kultury, w którym Rafał Roskowiński pracował [red.].

Miejsca z duszą

Wnętrza publiczne, wnętrza prywatne. Nie ma mowy, nie napiszę ani o jednych, ani o drugich. Nasze domy i mieszkania znacznie wolniej poddają się modom i tendencjom niż sądzimy, zaś kryterium geograficzne, owa trójmiejskość, nie wydaje mi się w ich wypadku możliwe do zastosowania. Wnętrza publiczne – urząd, dworzec, poczta – odnawiane w dziewięćdziesiątych latach tchną nieznosną sterylnością wyobraźni i jak kostnica straszą kaflem, chromem, plastikiem. Ale jest kilka takich miejsc, gdzie publiczność staje się prywatna i na odwrót. Nie tylko dlatego, że w tym celu zostały wymyślone, także – a może zwłaszcza – za sprawą dekoratorskich fantazji. Wybieram zatem z miasta, jak króliki z cylindra, miejsca z duszą i próbuję ową duszę przenicować. Sprawdzić, jak jest skrojona i uszyta, i dlaczego lubimy ją nosić.

U wód

Jeżeli chcemy znaleźć to coś szczególnego, co odróżnia nasze miejsce na ziemi od innych miejsc, szukajmy w Sopocie. Uzdrowisko mamy w spadku po Alzarczyku Haffnerze, od półtora wieku z okładem. Kilkanaście dekad przesunęło się powoli nad miastem, pokolenia deptały drewniane schody eklektycznych i secesyjnych willi, szurały w zakamarkach podwórek, ocierały się o ściany, a szafranowe, szafirowe, purpurowe światło głaskało przez witraże policzki bladych kuracjuszek, szeleściły jedwabne suknie i mogło być jak w Ostendzie, a przecież całkiem inaczej. Czas rozwija się jak wypuszczony z ręki kłębek nici, i oto kończy się wiek dwudziesty. Pod wieżyczkami i latarniami, ryzalitami i wykuszami przytulne, uroczne kawiarenki pełne starych mebli i szydełkowych serwet. Czai się tutaj także, przy głównej promenadzie, Błękitny Pudel, niepokojący zaułek, który wcale nie jest zaułkiem, tylko udającą zaułek knajpką. Wyposażony szczodra wyobraźnią we wszystkie uliczne akcesoria, w bruk, odrapane ściany, w mleczne okno, które nie wiezieć – kryje nas – gości przed okiem przechodniów, czy sprawy jakieś tajemnicze przed nami – przechodniami. Wabi w ramiona przestronnej kanapy o twardych sprężynach, wabi do ciasnych stoliczków, gdzie przechodnie trącają łokciami. I jest jak w prawdziwym zaułku, i papierosowy dym, i gwar, i szkło. Komu ciasno w zaułku, idzie pod Numer 5. Na prawdziwą ulicę, z tarasami, balkonikami, schodkami, tam gdzie emaliowane tabliczki z numerem i strzałką, kwiaty w oknie z drewnianymi okiennicami, oknie takim, że aż się czeka na tłustą śpiewaczkę w krochmalonym czepku, może wychyli obfite popiersie i rozetnie powietrze ostrym sopranem. Ulica, chociaż ani trochę nie tekturowa, jest jak dziwna dekoracja teatralna. Ma się ochotę obejrzeć całą tę wystawę od tyłu i przeczuwa się niejasno, chociaż niesłusznie, że drewniane belki podtrzymują konstrukcję. Zatem teatralność: gips udaje marmur, szminka udaje rumieniec, wewnątrz udaje ulicę.

Wdzięk patyny

Oto stary kredens. Odrapana farba, kulawa nóżka, tajemnicza plama w szufladzie. Patyna i rozkosz wyobrażania sobie historyjek o poprzednich właścicielach. Meble z przeszłością nie kończą przecież żywota w zapleśniałych piwnicach. Wiek właściwie obojętny; równie mile widziane grzmotowate szafki – rówieśniczki cici, co nadjedzone przez korniki, solidne i bez wyrazu mieszczańskie okazy

z początków stulecia. Im gorzej, tym lepiej, czyli im gorszy stan zachowania mebla, tym przyjemniej będzie nadać mu nową osobowość. Satysfakcja równa tej doktora Frankenstein. Sekret – dlaczego pokochaliśmy używane sprzęty, czasem biedniutki i byle jakie? Co nas w nich pociąga? Ślad czyjejś ręki, która sama rozsypała się w proch, czy przeciwnie – moc przywracania utraconego blasku? Jeśli to drugie, skąd w naszych rękach papier ścierny i gąbka z farbą, akcesoria do sztucznego postarzania? Lubimy sprzęty tchnące autentycznością; nie tylko meble, także ściany, takie, o które otarło się przez lata tysiące ramion, takie, które niewprawna albo niechętna ręka malowała zwykłą, wapienną farbą. Płat tynku osunął się i odsłania czerwoną cegłę. Czas płynie, ściana murszeje, ludzie przechodzą obok ze sprawunkami, z listami, ze złością, kochaniem i smutkiem. Cień i światło bawią się kolorami na murze, a nam potrzeba oparcia w zwyczajności krzesła, bieliźniarki, ściany, krzepiącej ciągłości istnienia. A może odwrotnie? Odrzucamy banał pluszowego taboretu i wylakierowanego na biało thonetowego krzeselka, i rozmarzenie nas ogarnia na samą myśl o skrzydlatych fotelach z każdą nogą inną, sztucznie zakurzonych gipsowych amorkach na suficie, zaropiałych lustrach w obtłuczonej złotej ramie? Hm?

Zatem randka, a może spokojne nasiąkanie alkoholem. Wnętrze kawiarni, kafejki, pubu, knajpy. Wnętrze gdańskiego Latającego Holendra. Pod sufitem zaplątany w metalowe sznury spadochroniarz. Ze środka knajpki startuje balon, czasem ledwie widać, ale miejsca w wyimaginowanej gondoli jest dość, tylko przecieramy oczy, bo nie wiemy, czy nam się wydaje, czy rzeczywiście zwykłe fotele wyglądają zupełnie inaczej? Owszem. Inne stoliki na ogół nie budzą niepokoju, raczej sympatię do wygładzonych setkami łokci blatów. W kątach dwie wnęki, jedna uliczna, jakbyśmy nagle usiedli na progu stuletniego domu, druga – lustrzana, złocona, wyłożona czerwonym pluszem. Biała peruka i muszka na policzku, potrzebne sole trzeźwiące? Nie. To złudzenie, znowu pułapka teatralności. Wrak statku-widma, który przენigdy, do końca wieczności, nie opłynie Przylądka Burz, skazany na dożywocie w postaci baru. Który to Latający Holender? Pilot zawieszony między niebem a ziemią, czy okręt, czy jego kapitan? Za barem drewniane drzwi z serduszkami, jak do wiejskiego wychodka, choć donikąd; jedno spojrzenie przywraca zdrowy rozsądek, a toaleta w przeciwnym kierunku.

A może młodzieżowe zakupy w Mansardzie, małej dziurce obok hali targowej w Gdańsku? Kolekcja mebli jak z rzeczywistej, przesyconej kurzem mansardy i jeszcze do tego na ścianach oleodruki za szkłem. Perwersyjna estetyka, namietność do kiczu, wprowadzenie frontowymi drzwiami tego, co wynoszono przez kuchnię – proszę bardzo, ależ my to uwielbiamy, nie ma powodu ukrywać, że to nas kręci. Czyżbyśmy mieli się wstydzić sentymentu do widoczków z rusalkami na zamglonym jeziorze? Tak też w sopockim Spatifie miłość do kolorowanej fotografii za szkłem i do wysiedzianej kanapy jawi się w postaci czystej. Tam nawet złote szlaczki z wałka na niebieskiej ścianie. Niech tylko nie przyjdzie komuś do głowy spojrzeć w sufit, gdzie oskarżycielsko wyciągnięty palec czerwonoarmisty i pytanie – *Zapisalsia dobrowol'cem?*

Smak przygody, smak natury

Nie ruszamy się z miejsca, a przyroda i przygoda przychodzą do nas same. Naturalne – czyli prawdziwe, bezpieczne, dobre, na ogół mile w dotyku i zdrowe. Naturalne, czyli z drewna, kamienia, wikliny, bawełny, lnu, słomy, gliny, rafii, papieru, sznurka i tektury. I z żeliwa, i z oksydowanego metalu. Z Kaszub i z Chin, z dalekich stron i spod Kościerzyny. Opozycja wobec tworzyw sztucznych, zbiórka makulatury i opakowań szklanych, sortowanie śmieci. Recykling. Ekologia. Sztuka ludowa. To właśnie te smaczki. Najbardziej oszałamiającą karierę robi wiklina, której po piętach depcze ratan i wszystkie te egzotyczne trawy, i swojskie gałęzie, z których można upleść coś trwałego. Zatem plecione kosze, koszyki, ogrodowe meble. I nie tylko ogrodowe. Lekkie etażerki, półeczki. „W świetle

przewodów, w cieniu sufitów, w objęciach biurek” szukamy dotknięcia przyrody. Gliniane donice, bambusowe żaluzje, kokosowe maty na podłodze. Papierowe abażury na delikatnych stelażach z pacyzków. Faktura surowego, nie oheblowanego drewna. Świeca z pszczelego wosku, indyjskie trocizki kręcą w nosie, kupiony na Długiej drewniany ptaszek na kółkach przyjechał prosto z dziwnych światów wyobraźni ludowego rzeźbiarza. Dzwonki, egzotyczne draperie, bukiety z suchych traw i roślin, które wyrosły pod cieplejszym słońcem. Izraelskie pomarańcze w ceramicznej misie z Portugalii.

A młode dziewczyny zaglądają po ciuchy do sklepów TROLL. Samice trolli, to tak na marginesie, podobno chętnie uwodzą młodych ludzi. Same trolle są kreaturami wstrętnymi, ale za to germańsko-skandynawskimi. Na tym jednak kończy się związek sklepów TROLL z Bałtykiem, chociaż nie kończy się ich – właśnie, jak to powiedzieć? Przygodowość, etniczność bardzo delikatnie zaznaczona, będąca bardziej wyobrażeniem, widzeniem tendencji etnicznej niż tendencją samą. Muśnięcie skrzydłem motyla, który latał nad Śródziemnym Morzem. Nieuchwytnie echo dalekiej podróży, ewokowane kolorem ściany, gdzie odcienie przenikają się ciepło i bawią ze światłem; może kształtem kutego z metalowych prętów wieszaka, nie całkiem orientalnego, ale przywodzącego Orient na myśl? Może lampy, wydartej z kawałka blachy i ozdobionej szklanymi paciorkami jak karaibska lampa? Albo foyer Miejskiego Teatru w Gdyni. „Czysty Meksyk!” zaseplenimy z lubością na widok bladobłękitnych składanych krzeseł i stołów z wielu parafii, na widok przedziwnych, starych sprzętów i papierowych lampionów, mimo że cytat szczelnie opakowany w cudzysłów teatralnego czarnego pluszu i elementów podejrzanie nieadekwatnych, widocznych po zadarciu głowy.

Kupujemy w IKEI i w Strzesze, zaglądamy do indyjskich sklepów. Przyjemnie byłoby pomyśleć: IKEA w gdańskich, sopockich, gdyńskich wnętrzach dlatego, że szwedzka, że tuż zza Bałtyku, po sąsiedztwie. Że ten skandynawski, protestancki umiar importujemy z takim samym zapalem, jak barwną śródziemnomorskość. Że pcha nas etnograficzna ciekawość. Może?

Wszystko to nieprawda

Właśnie. Bo ponad wszystko, jak nigdy dotąd, mieszmamy style, gatunki, kierunki, intencje i konwencje. Nie zawracamy sobie głowy zasadami i regułami. Inspiracje przychodzą zewsząd, choć niekoniecznie stamtąd, skąd w portowym mieście moglibyśmy się ich spodziewać. Nie sposób przywołać wszystkich. Nic nowego pod słońcem, a jednak z dodawania i mnożenia przedmiotów i sensów wyłaniają się zaskoczenia, niespodzianki, nowe gusta.

To właśnie zobaczyłam, kiedy całkiem po swojemu, przez lunetę zwiniętą z kartki papieru przyjrzałam się kilku wnętrzom w trzech miastach. Próbując ustalić, co należy do lat dziewięćdziesiątych, a co nie, porównałam niektóre zjawiska z tendencjami zachodnimi i szczerze, choć naiwnie się ucieszyłam, że nie jesteśmy tak strasznie do tyłu, jak dziesięć albo dwadzieścia lat temu. Miałam – teraz jasno widać, dlaczego – wiele obaw o sens próby podsumowania czegoś, co wciąż jeszcze właściwie się dzieje. Wolałabym móc zrobić to z rozsądniejszej perspektywy czasu, móc wyjąć z pamięci uporządkowane wrażenia, jak zamrożone truskawki z lodówki. Ale mrożonki nie mają nawet ćwierci tego aromatu, co świeże, nagrzane słońcem owoce. Więc zamiast opowiedzieć porządną historię z początkiem i końcem, jak poobiedni kompot, pokazując kilka odśłon, szybkich niczym mrugnięcie okiem i tak samo nie dosłownych, może pachnących świeżością, a może zgrzytających piaskiem w zębach.

W końcu, jak to powiedział Le Corbusier, architekt, historyk, znawca kultury: *C'est toujours la vie qui a raison, l'architecte qui a tort* – być może wszyscy jesteśmy w błędzie...

Łowickie pasy, stroje perwersyjnie żalobne

Przy stoliku w restauracji Złoty Ul Wojtek Misiuro rzucił: – Będziemy się nazywać Fundacja Sur. Kisz. Kap. Od skrótu najczęściej występującego w menu: surówka z kapusty kiszzonej.

Robertowi Florczakowi najbardziej żal pokoiku Ślązako-Kaszuba. Kacper z Józefem tak długo zbierali makatki, figurki z plastiku, obrazy... Kościotrup, uruchamiany za pomocą mechanizmu do wycieraczek samochodowych, kopulował sobie na narzucie. Pokoik miał być atrakcją wielkiego balu w Sfinksie *Sól ziemi czarnej z odrobiną jodu*. Szlag go trafił. Pożar strawił narzutę, sztuczne kwiaty i kościotrupa.

Surówka z kiszzonej kapusty

Robert Florczak (artysta plastyk, lat 45) początki Sfinksu pamięta jako okres rewolucji: – W roku 1989 zmiany zatrzęsły urzędnikami. Byli zajęci pilnowaniem własnych tyłków i stołków. To był najlepszy czas na zakładanie fundacji.

Kacper Ołowski (artysta plastyk, lat 43) drapie się w brodę, popija piwo i zastanawia się: – Józiu! Jak to na początku było?

Józio – Józef Czerniawski (artysta plastyk, lat 46): – A jakoś tak, mieliśmy dużo czasu, jeździliśmy razem na różne wycieczki. Ale nie mieliśmy się gdzie spotykać. No to zrobiliśmy kilka zebrań i założyliśmy Sfinksa.

Spotykali się w sopockiej restauracji Złoty Ul – Spatif był w tym czasie zamknięty.

– Jak to o tej porze roku, słońce, plucha, piżdziawa i ogólne przygnębienie – wzdycha Robert Florczak.

– Wpadliśmy na pomysł, że założymy organizację, która będzie walczyła o klub i galerię. Impresjonistów nie można sobie wyobrazić bez kawiarni. Nam też brakowało takiego miejsca. Wojtek Misiuro wtedy rzucił: – Będziemy się nazywać Fundacja Sur. Kisz. Kap. Od skrótu najczęściej występującego wówczas w menu – surówka z kapusty kiszzonej.

Robert Florczak upierał się jednak, żeby nazwa była jednowyrazowa. „Sfinks” wpadł mu do głowy na skrzyżowaniu gdańskich ulic Grunwaldzkiej i Jaśkowej Doliny: – Właśnie skręcałem, kiedy ułożyło mi się to w całość: *Sopockie Forum Integracji Nauki, Kultury i Sztuki*.

Wśród 17 założycieli znaleźli się: adwokat, radca prawny, dziennikarz, kompozytor, biznesmen, architekt, teatrolog i artyści plastycy. Robert Florczak został prezesem. Nie mieli pieniędzy. – Zrzuciliśmy się po 50 złotych – wspomina Florczak. – Starczyło akurat na podróż do Warszawy i rejestrację fundacji Sfinks.

Liga Morska i Kolonialna zaprasza

W latach 80. w Sopocie zaczęła się tworzyć nieformalna grupa artystów z Państwowej Wyższej Szkoły Sztuk Pięknych i ich przyjaciół. Kacper Ołowski poznał Roberta w 1981 roku: – PWSSP w Gdańsku załatwiła studentom w ramach wf jazdę konną. Mieliśmy kawał drogi od autobusu. Po drodze rozmawialiśmy więc o życiu.

– Zналиśmy się z imprez, ze Spatifu – opowiada Florczak. – W połowie lat 80. zorganizowałem rejs dla wszystkich znajomych katamaranem po zatoce. Ponieważ przepisy nie pozwalały na charter statku osobom cywilnym, przedstawili się jako Liga Morska i Kolonialna. Pod jej egidą bawili się na morzu. W 1986 roku Florczak wrócił z Nowego Jorku. Jego ojciec był tam przedstawicielem centrali handlu zagranicznego („sprzedawał grzybki i żabie udka” – śmieje się Robert). – Byłem zafascynowany tamtymi knajpami. Korciły mnie przestrzenie industrialne – opowiada Florczak. Przez dziurę w płocie zobaczył pusty budynek po przepompowni na granicy Sopotu. Znalazł właściciela, Przedsiębiorstwo Handlu Spożywczego. – Wymogłem na dyrektorze PHS wypożyczenie budynku na artystyczne akcje – mówi Robert. – Tuż przed sylwestrem zbudowaliśmy schody, zamietliśmy podłogę i rozpaliliśmy na środku ognisko, jedyne źródło ciepła. Było świetnie.

Każdego roku grupa kilkudziesięciu znajomych wyjeżdżała na wieś witać wiosnę. – Tam piliśmy i bredziliśmy o naszych marzeniach – wspomina Florczak.

Proszę państwa, to się należy artystom

Józef Czerniawski zapala papierosa: – Spatif był w tym czasie związkowy. A my mieliśmy dużo energii i potrzebowaliśmy miejsca, w którym moglibyśmy robić to, na co mamy ochotę. Bale, wystawy, koncerty. Co komu przyjdzie do głowy. Nie łączył nas żaden manifest artystyczny.

Po założeniu fundacji sfinksovcy zaczęli rozglądać się za pomieszczeniem dla siebie. Myśleli początkowo o zajęciu starych komórek na zapleczu restauracji „Pod strzechą” przy sopockim Monciaku.

– Ale cały czas po głowie krążyła mi myśl o dawnym budynku Kunsthalle przy Grand Hotelu w Łazienkach Północnych – mówi Florczak. Na początku lat 90. władze miasta zaproponowały, żeby Kunsthalle wydzierżawić firmie projektowej. Sfinks miał tam dostać kawałek miejsca na galerię – mieściłaby się w pobliżu biurowych szatni. Na szczęście firma nie zaczęła planowanego remontu budynku. Fundacja Sfinks złożyła podanie o przekazanie jej całego Kunsthalle.

– Ówczesny prezydent Henryk Ledóchowski posłał nas z tym pomysłem na drzewo – śmieją się sfinksovcy. W styczniu 1991 roku Robert Florczak spotkał znajomego: – Powiedział mi, że budynek jest wystawiony na przetarg. Za konkurenta mieliśmy między innymi hurtownię spożywczą i restaurację rybną. Florczak poszedł do Kąpieliska Morskiego Sopot, w którego gestii był budynek: – Stwierdziłem, że chcę zobaczyć go w środku. Dostałem klucze do klódek. Wymieniłem je szybko na nowe i zorganizowałem konferencję prasową. Na spotkanie przyszli dziennikarze i przedstawiciele władz.

– Proszę państwa, ten budynek należy się artystom – oznajmił Florczak. Przetarg się już nigdy nie odbył. Budynek przeszedł w ręce Sfinksa.

30 kilogramów marokańskich kaflí

Raz przed wejściem był tunel górniczy, kiedy indziej gigantyczna głowa murzyna. Przez jego usta wchodziło się do środka. Bez głowy i tunelu budynek Sfinksa, zbudowany w 1911 roku, przypomina grecką świątynię. Z tym, że pomalowaną w łowickie pasy. Przed wojną w klasycystycznym, białym budynku Kunsthalle mieściła się galeria sztuki. Po wojnie była tam pracownia rzeźbiarska, magazyn. W latach 70. pomieszczenia przysposobiono na kotłownię mazutową, ogrzewającą pobliskie Łazienki Północne. Tam, gdzie dziś jest kuchnia Sfinksa, mieściły się szalety miejskie. W sali, w której siedziemy przy stoliku z Kacprem i Józefem, było zaplecze.

– Cały Sfinks to były malutkie pokoiki, bez okien, każdy w innym wystroju. Takie szopki – wspomina Kacper. – Kiedy w którymś zaczynało cieknać z dachu, przenosiliśmy się do drugiego.

Teraz w Sfinksie są trzy pomieszczenia. Goście ciągną do sali po prawej stronie. Zasiadają wśród kolorowych ścian, przy krzywych stolikach, fotelach i krzesłach nie od kompletu. Barman stawia piwo na murowanym barze, wyglądając przez starą ramę okienną. Za jego plecami Jezus i Maryja za szkłem, oświetlone choinkowymi lampkami. Na ścianie wielki portret zakonniczy z nagim biustem – to Ala Gruca, żona Florczaka. Wnęki małych okienek pod sufitem zdobią kafle z arabskimi wzorami. – Przywiózł je jako bagaż podręczny. Z Maroka! Czterdzieści kilogramów!! – łapie się za głowę Józef. Florczak prostuje: – Nie 40 tylko 30 kilogramów. Takie same są w domach Marokańczyków. Przewoziłem je w plecaku udając, że nic nie waży.

Idole perwersji tańczą na gruzach

Na początku na środku leżała sterta cegieł i piasku. Sfinksowcy na taczkach wywozili gruz, przywozili węgiel. W każdym pomieszczeniu stały beczki po oleju przerobione na piece. Robert Florczak przytargał belki, które miał zamiar wykorzystać do remontu swojej pracowni. – Mieliliśmy z nich coś zbudować – opowiada Kacper. – Ale o ile pamiętam, większość spaliliśmy w piecu, kiedy zabrakło węgla.

Pierwszy był *Bal na Gruzach*. Pod koniec września 1991 roku, wśród cegieł, piasku, materiałów budowlanych i dekoracji wypożyczonych z teatru przechadzają się elegancko ubrani goście. Oprócz przyjaciół Sfinksa pojawili się oficjele: biznesmeni, radni, prezydenci. Wojciech Misiuro z Teatru Ekspresji świeżo po premierze *Idoli perwersji*. W części głównej budynku odbył się pokaz idoli w kostiumach Zofii de Ines.

Bilety wstępu były cegiełkami na odbudowę klubu. Ktoś przyprowadził grupę Niemców. Bawili się do rana. Na następną imprezę, *Halloween*, przywieźli pieniądze dla Sfinksa. Dwieście milionów (starych) zł. Połowę w markach niemieckich.

Florczak poczuł się królem życia: – Wyobrażałem sobie, że od tej pory na każdej imprezie ktoś będzie dawał mi pieniądze i remont Sfinksa skończy się za trzy miesiące. Byłem strasznie naiwny. Ale taka naiwność się czasem przydaje.

Od tej pory odbyło się w Sfinksie kilkadziesiąt bali, wernisaży i koncertów. Remont budynku nie skończył się do dziś.

Proszę życzliwie potraktować artystów

Jan Kozłowski, były prezydent Sopotu, pierwszy raz spotkał Roberta Florczaka w 1988 r., na jarmarku dominikańskim w Gdańsku: – Miał najładniejsze i najbardziej kolorowe stoisko.

Potem spotykali się w Spatifie.

– Kiedy byłem już prezydentem, Sfinksowcy przyszli do mnie z projektem pomalowania budynku w łowickie pasy. Architekt i konserwator zabytków złapali się za głowę – Jan Kozłowski przywołuje historię z roku 1997. – A ja ich poparłem. Było to lepsze niż lizaję na szarej ścianie.

Miejska architekt, kiedy zobaczyła kolorowego Sfinksa, przyznała: – Ładniejsze to niż na projekcie. Łowickie pasy, które zbulwersowały wybrzeżową prasę, wymyślił Józef Czerniawski.

Miasto wydzierzało Sfinksowi budynek na 30 lat. W zamian zażądało potwierdzenia, że fundację będzie stać na remont. – Zaprzyjaźnieni biznesmeni dali nam glejt, że przeznaczą dwa miliardy zł na remont – śmieje się Robert Florczak. – W rzeczywistości ani oni nie mieli zamiaru dać nam tych pieniędzy, ani my ich wziąć, bo to ograniczyłoby naszą niezależność.

Władze nie przepadały za Sfinksem. – Nieraz były zakusy, żeby go w ogóle zamknąć – mówi Jan Kozłowski. – Na mnie wieszano psy, że tak ich bronię, bo mam w tym jakiś interes.

Lokalna gazeta w 1996 r. zarzucała: „Na niektórych dokumentach [dotyczących zadłużenia Sfinksa wobec miasta] widnieją odręczne zapiski Jana Kozłowskiego, proszące o życzliwe potraktowanie artystów”. Były prezydent Kozłowski twierdzi, że po jego odejściu nastroje w urzędzie wobec Sfinksa są jeszcze gorsze.

– Oni nam nawet nie chcą dać wjazdówek pod budynek – narzeka Jacek Staniszewski, artysta plastyk związany ze Sfinxem. – Musimy targać instrumenty przed koncertem po kilkaset metrów. Prezydent Sopotu Jacek Karnowski bywa wprawdzie na imprezach w Sfinksie, ale wyraźnie się na nich męczy. Przynajmniej ma taką minę.

Odszedł nasz ukochany Bank i tatuś

Ustalenie chronologii sfinkswych bali jest praktycznie niemożliwe. Część wycinków z gazet i zdjęć zaginęła, część spłonęła w pożarze mieszkania ojca Roberta. Sfinkswcy nie pamiętają już dokładnie co było po kolei.

– Ale pierwsze w Europie Wschodniej Halloween odbyło się właśnie u nas – podkreślają Józef i Kacper. – Jerzy Gruza, który był u nas na balu w 1991 roku, zrobił za rok Halloween w Warszawie i sobie przyznał palmę pierwszeństwa. – Ktoś mięsem rzucał ze sceny, fajnie było – rozmarza się Kacper. Powstał film z Halloween. Dwugodzinna taśma gdzieś musi być. Ale kto ją ma?

Potem bale szły jeden za drugim. Zawsze na jakiś temat. Sylwester egipski, afrykański, z okazji 1000-lecia chrześcijaństwa. Był bal piratów, żeglarzy, z okazji rewolucji październikowej, ku czci świętej inkwizycji, góralski, medyceuszy. Kto by spaścił.

Jacek Staniszewski, artysta plastyk, do Sfinksa przystąpił pięć lat temu. Jako jedyny przechowuje stare plakaty i zaproszenia, które robił dla fundacji. Wyjmuje z szuflady papiery – na wierzchu leży czarny kartonik. Tytuł balu: *Stypa po banku*. Treść zaproszenia:

„Pełni smutku zawiadamiamy, że dnia 12.09.97 r. odszedł od nas na zawsze nasz ukochany Bank i tatuś.

Dom pogrzebowy Sfinks

Oczywiste jest, że obowiązują stroje perwersyjnie żałobne, np. nago ale w welonie (oczywiście czarnym), strusie pióro w dupie (oczywiście czarnej).

Ewentualne kondolencje prosimy składać w kopertach. Gotówka mile widziana. BIG zapłać”.

Prosiaki były naprawdę szczęśliwe

Prezydent Kozłowski chodził na prawie każdy bal. Nie przebrany stawał w kącie i przyglądał się wszystkiemu. Czasem kogoś przyprowadzał. – Goście, którzy przyjeżdżali do Sopotu nie chcieli iść do Grand Hotelu czy nadętego pubu – twierdzi Jan Kozłowski. – Żądali czegoś ciekawego. No to szedłem z Miłozsem czy Toporem do Spatifu, ciągałem burmistrzów i prezydentów do Sfinksa.

Jeden ze sfinkswych bali odwiedził burmistrz niemieckiego miasta partnerskiego, przyprowadził go również prezydent Sopotu. – Wchodzimy do środka. Burmistrz przybiera minę bywalca, takiego troszkę znudzonego. – Podchodzimy do baru. Bar jak bar. Stoi obok niego gipsowe popiersie, a barmana nie ma. Już mamy odejść, a tu popiersie pyta nas, czy się czegoś napijemy – wspomina Kozłowski. Zagipsowana barmanka tak się spodobała burmistrzowi, że na balu szalał do rana.

Znanym już z organizacji niezwykle zabaw sfinkswcom zlecono zrobienie imprezy na zakończenie Festiwalu Filmowego w Gdyni. – Odbyła się pod hasłem „dzień filmu radzieckiego” – Kacper i Józef uśmiechają się: wystrój Sfinksa przypomina kolchoz. Na ekranie kino sowieckie, między nogami pętają się świny, wszędzie słoma i czerwone krawaty. Józef wraca pamięcią do poranka: – Na słomie śpią polscy artyści i filmowcy przytuleni do świń. Prosiaki były autentycznie zachwycone!

Zwierzęta gościły w Sfinksie nie tylko z okazji festiwalu filmowego. Boże Narodzenie – pod ścianą w Sfinksie stoi prawdziwy żłóbek. Kozy, świnię, owieczki wypożyczone z ZOO. – No i jedna koza nam uciekła – śmieją się do rozpuku. – Ganiałiśmy nieszczęsne zwierzę rano po plaży, bo by nas dyrektor ZOO ze skóry obdarł, gdyby zginęło. Ale dało się złapać.

Inkwizycja odrzuca Abbe

Dwa tygodnie po pierwszym *Balu na gruzach* w Sfinksie odbył się wernisaż *Wystawa Miejsca*. Wystawiał Robert Florczak, Ala Gruca i Rafał Roskowiński. Po miesiącu pokazano tam prace Henryka Cześnika. – To był fuks – przypomina sobie Robert. – Henio miał jechać z tym pracami do Meksyku. Ale zachorował. Namówiłem go, żeby wystawiał w takim razie u nas. Na wilgotnych ścianach, w zimnym Sfinksie opalonym jedynie beczkami po smole, zawisły delikatne dzieła. Po dwóch dniach część prac pomarszczyła się i nadawała do wyrzucenia.

W dawnej Kunsthalle wystawiał m.in. Maciej Górczyński, Mięto Olszewski, Tomasz Krupiński.

W Sfinksie wciąż się coś zmieniało. Ludzie pracowali za darmo.

– Teraz tak już nie jest – twierdzą wszyscy zgodnie. – Kiedyś byliśmy wszyscy równie biedni. Czas się inaczej liczył. Mogliśmy dwa tygodnie malować murales, żeby pokazać je na jednej imprezie i potem zamalować.

– Nie zachowało się nic – żałuje Jacek Staniszewski. – A przecież większość rzeczy na zabawy czy imprezy robili artyści. Te rzeźby, bary, wejścia do Sfinksa to były dzieła sztuki. A następnego dnia lądowały w śmietniku. Bez sensu.

Tak jak o balach, ginie też pamięć o wystawach w Sfinksie. – Bo media przypięły Sfinksowi metkę tancbudę – twierdzi Jacek Staniszewski. – Tyle rzeczy się tam zdarzyło. A śladu po nich nie ma. Kiedyś w Trójmieście była jakaś duża akcja artystyczna. Wystawiały różne galerie, między innymi Sfinks. Gazety rozpisywały się na ten temat, a o Sfinksie nikt nie pisał ani słowa!

Równie często jak wystawy w Sfinksie odbywają się koncerty. Tu powstała formacja Chłupot Mózgu, grały zespoły z Trójmiasta, gwiazdy krajowe i zagraniczne. – Michał Urbaniak i Zbigniew Namysłowski zgodzili się dać w Sopocie koncert, ale tylko w Sfinksie – przypominają sobie Kacper i Józef.

Ale nie każdy może zagrać na sfinksowej scenie. Na balu *Powrót świętej Inkwizycji* niespodziewanie pojawili się członkowie grupy ABBA, którzy akurat nocowali w Grand Hotelu. Spodobały im się dekoracje, kościelny nastrój, przebrania gości. Postanowili, że wejdą na scenę i dadzą darmowy koncert. – A Robert się nie zgodził – chichocze Kacper. – On miał program, wokół Sfinksa ruszała właśnie procesja, na scenie grano gotycką muzykę, a tu nagle pcha się gwiazda disco z lat 70. Odmówił im. ABBA nie mogła tego zrozumieć.

Oburzeni członkowie zespołu opuścili Sfinksa.

Ja przez was, panowie, z pudła nie wyjdę

Chudy rok Sfinksa zaczął się w 1994. Wojciech Misiuro dostał akurat od wojewody katowickiego i gdańskiego pieniądze na działalność Teatru Ekspresji. – Zróbmy jakiś bal – zaproponował sfinksowcom. – Wymyśliłem Bal śląsko-kaszubski *Sól ziemi czarnej z odrobiną jodu* – opowiada Florczak. Miało być pięknie. Przygotowania trwały w dzień i noc. Przed budynkiem powstał prawdziwy tunel górniczy, do koncertu przygotowała się orkiestra ze Śląska. Józef Czerniawski z Kacprem Ołowskim urządzali pokój Ślązako-Kaszuba.

W noc przed balem w Sfinksie wybuchł pożar. Strażacy zakazali urządzania w budynku czegokolwiek, nie mówiąc o balu. Znow pomógł Jan Kozłowski. – Coś powiedział szefowi strażaków przez telefon – wspomina Robert Florczak. – Ten się zgodził i tylko powiedział: „Jak coś się stanie, to ja z pudła nie wyjdę”.

Strażak ocalił głowę, bal się udał, orkiestra górnicza zagrała. Ale dla sfinksowców był to najgorszy bal. Wkrótce przyszło pismo zakazujące prowadzenia imprez do czasu poprawienia stanu bezpieczeństwa w budynku. – Nieszczęścia chodzą parami – opowiada prezes Sfinksa. – Zaraz po tym nas okradli. Złodzieje wynieśli wszystko – od kabli i liczników po kible i umywalki. Ale dach był już nowy – pociesza się. Nie było pieniędzy na nic. Sfinks stał zamknięty. Florczak postanowił wydzierżawić budynek agencji, która chciała robić tu „działania artystyczne”. – W zamian za to mieli doprowadzić Sfinksa do stanu używalności – opowiada. – Ich działania ograniczyły się do słabych imprez techno.

Ekipa z Sopotu jedzie na Love Parade

Pierwszą imprezą po przerwie miał być Sylwester 1994–95. Miesiąc wcześniej spłonęła hala stoczni w Gdańsku. Prasa przypominała sobie pożar w Sfinksie. Florczak odwołał didżejów z Berlina, którzy mieli grać na sylwestrowej zabawie. – Gorzej wtedy być nie mogło – ciągnie Florczak. – Wisiała nad nami niesława, mieliśmy zero kasy, zadłużenie czynszowe. Sytuacja krytyczna. Zanim znow odbył się pierwszy bal, tak naprawdę działaliśmy tylko na zewnątrz.

Sfinksowcy parokrotnie organizowali otwarcie Jarmarku Dominikańskiego. W Szlezwiku-Holsztynie, na zaproszenie władz landu, wspólnie z artystami z Kilonii przygotowali wystawę w parlamencie. Latem 1995 roku po raz pierwszy od wielu lat sopockie plaże znow udostępniono turystom. – Chciałem to nagłośnić – mówi Jan Kozłowski. – Zatrudniłem Sfinksa, bo tylko oni mogli zrobić imprezę nieszablonową. Zawsze przy tym mam straszne nerwy. Bo oni są prawdziwymi artystami i wszystko robią na za pięć dwunasta. Na otwarcie plaży sfinksowcy zbudowali bramę lata, żywy zegar, występowali aktorzy Misiury. Sfinksowcy wyjechali na drugie Love Parade do Berlina. Prezentowali się na własnej platformie. – Trafiliśmy na okładki gazet niemieckich – mówią. – Zdjęcia podpisano: „Ekipa z Sopotu”. Procesja św. Jana, która przeszła w 1999 roku przez Gdańsk, była pracą doktorską Roberta Florczaka. – Oczywiście zatrudniłem też Sfinksa – śmieje się prezes. – Ale do procesji zaprosiłem wszystkich znajomych, zachęcałem ludzi przy barze.

Zdaniem Jana Kozłowskiego władze Sopotu powinny wykorzystać potencjał twórczy fundacji: – Zbliża się stulecie miasta. Oni są nieszablonowi i potrafią zorganizować imprezę inną niż nudne uroczystości „ku czci”.

Witajcie w najlepszym klubie techno

Imprezy techno odbywają się w Sfinksie od siedmiu lat. Wtedy mało kto słyszał o tej muzyce. Na koncerty przyjeżdżali goście specjalnie z Londynu. – Byli zachwyceni: muzyka techno, w klubie wystrój arabski, a za drzwiami morze – przypomina sobie Józef Czerniawski. Nie wszystkim podoba się etykieta „najlepszego klubu techno w Polsce”, która przyłgnęła do Sfinksa. – Nie lubię tego określenia – krzywi się Kacper Ołowski. – To tak, jakby nic innego się tutaj nie działo.

Autorem większości zaproszeń i plakatów na imprezy techno jest Jacek Staniszewski. – Nudzę się na takich imprezach – przyznaje. – Byłem najwyżej na kilku, chociaż plakatów doliczyłem się sześćdziesięciu. Coraz rzadziej odbywają się tu inne koncerty, wystawy. Ale „Sfinks” dostał już metkę „najlepszego klubu techno” i trudno będzie się jej pozbyć.

Staniszewski uważa, że działalność Sfinksa trąci ostatnio rutyną: – Ostatnie imprezy to remixy poprzednich. Artysci nie lubią powtórzeń, dlatego wszystko podupada. Winne jest też techno – to muzyka, która izoluje ludzi, a założeniem Sfinksa była integracja.

Do końca świata i dzień dłużej

Bywalcy Sfinksa są zgodni: pora wymyślić coś nowego. Jacek Staniszewski wierzy, że najlepsze dni są jeszcze przed Sfinksem: – Fundacja po dziesięciu latach musi dokonać zwrotu. Ma na to jeszcze co najmniej 20 lat. – Tyle pieniędzy i serca włożono w Sfinksa, że jego działalność musi być kontynuowana – upiera się Jan Kozłowski. – Powinno być mniej imprez techno, więcej happeningów.

Do stolika, przy którym siedzimy z Kacprem i Józefem, dosiada się dystyngowany starszy pan w garniturze. Janusz Florczak, ojciec Roberta, czuwa nad finansami Sfinksa i kibicuje artystom: – Ta grupa się nie starzeje. Oni są młodzi duchem. Kacper i Józef są pewni: – Będziemy istnieć tak długo jak Owsiak.

Wkrótce ekipa ze Sfinksa wyjedzie do Cetniewa. Jan Kozłowski, obecnie wiceprezes Urzędu Kultury Fizycznej i Sportu, zaproponował im urządzenie wnętrza krytej pływalni w tamtejszym ośrodku.

Być może Sfinksowcy będą także robić stacje drogi krzyżowej dla jednego z sopockich kościołów. Proboszcz zamówił już projekt. Nie wiadomo, czy go przyjmie. Ksiądz nie wie jeszcze nic o dotychczasowej działalności fundacji.

Spacio

Mogę śmiało powiedzieć, że mój dom obrósł papierami. A jednak, w całym tym zabałaganionym archiwum, przechowuję notatkę wydartą dla mnie z „Gazety Morskiej”. Tytuł głosi: *Sopot. SPATIF zamknięty*. Na zdjęciu Przemysława Świderskiego przed wejściem dwóch smutnych chłopaczków ze spuszczoneymi głowami. Podpis zapowiada: *SPATIF zostanie zamknięty. Podłoga w klubie grozi zawaleniem*.

W istocie, jesienią (19 listopada) 1998 roku Spatif został nagle zamknięty. Nagle, bo zapowiadana wcześniej decyzja jakoś – jak to bywa – nie wchodziła w życie. Gnana tajemniczą siłą, poszłam i dzień przed niespodziewanym zamknięciem, porobiłam zdjęcia dokumentacyjne. Chciałam, przede wszystkim, sfotografować wystrój. Tak się jednak złożyło, że na tym niezamierzonym pożegnaniu zjawili się również prowadząca klub Ala Gruca wraz z mężem Robertem Florczakiem i znany ze Sfinksa barman Marek.

Zakończyła się pewna epoka życia towarzyskiego. Ale nie tylko. Spatif związany jest z powojenną cyganerią, nie tylko sopocką. Bywały tu także tuzy otoczone przedwojenną legendą. Kiedy jako dziecko spacerowałam po deptaku z moją śp. Matką (był w ów czas ten dziwaczny zwyczaj), podnosiłam w górę, na werandę, stęsknione oczy. Zawsze tam siedziano, ucztowano w pełnym słońcu. Spoglądano w dół na maluczkich. Wydawało mi się wtedy, że ci tam, w górze są półbogami. A miejsce wydawało mi się nieosiągalne.

Do historii teatru przeszło przedstawienie, które odbyło się tamże. Píše o nim Malwina Szczepkowska w swojej nieocenionej książce *20 lat teatru na Wybrzeżu*.

„Dnia 5 czerwca 1957 roku w salce Klubu Artystów Wybrzeża w Sopocie, na piętorku, naprzeciw domu towarowego, odbywa się niecodzienna premiera sztuki Jean Paul Sartre’a *Przy drzwiach zamkniętych*. Salka jest zatłoczona krzesłami, niewiele miejsca pozostawiono artystom. Premiera odbywa się w gorączce nie ukończonych przygotowań, brakuje zaplanowanej rzeźby (twórcą jej był Leszek Verocsy), jakiegoś elementu dekoracyjnego”.

W tej gorączce, jak definiuje pani Malwina, dokonało się wydarzenie: filozofia Sartre’a wówczas szokowała widzów, przywykłych w teatrze do schematów myślowych. Reżyserował Zbyszek Cybulski. Grali – Bogumił Kobiela, Tadeusz Wojtych, Wanda Stanisławska-Lothe, Alicja Migulanka... O tym się mówiło – i mówi się nadal. Jerzy Kamrowski twierdzi, że widział ten spektakl w pacholęctwie, jako syn towarzyszący. Jak wspomina, panie były wówczas na szpilkach. A do klasycznych kostiumów przypinały żywe kwiaty w dziwnych kolorach (trzymane przedtem w różnych miksturach). Juras, artysta różnych dziedzin sztuki oraz konserwator różnorodnych obiektów (także kobiet), wspomina też z nostalgią sylwestry w Spatifie. Jakąś narzeczoną, która – przed wyjazdem na zawsze – śpiewała mu leżąc na fortepianie...

I tak dalej, i temu podobne. Spatif słynął zawsze z gorącej atmosfery. Z bójek i romansów. Ekscesów i wylewów dzikiego, prawdziwie słowiańskiego liryzmu. Magdalena Grzebałkowska opublikowała na łamach „Gazety Morskiej” znakomity tekst o klubie, gdzie zebrała i zderzyła refleksje i wspomnienia bardzo różnych bywalców. Okazało się, zresztą nie po raz pierwszy, że każdy widzi co

innego. Dla mnie wspomina Spatif Krystyna Łubieńska, niezapomniana Piękna Helena w *Wojny trojańskiej nie będzie* w Teatrze „Wybrzeże”, jako miejsce wytworne. Coś jakby jadalnię we dworze, gdzie ton nadawała pani Maria Leszczyńska, prywatnie matka Wici – czyli autora *Żywotu Mateusza, Konopielki* i innych filmów. Krystyna podkreśla zawsze, że były tam nawet poziomki!

Znakomity Jazzman opowiadał mi – z rozbawieniem! – jak zalał się krwią i na długo stracił przytomność, ugodzony pomyłkowo butelką przez zazdrosną żonę pewnego jurnego górala. Inni, naczni świadkowie, twierdzą, że Jazzmana owszem, ugodziła. Owszem, butelką. Tak, zazdrosna żona. Ale – jego własna. Ba! Tak rośnie legenda. Młot miejsca, o którym Robert Florczak miał powiedzieć znieczierpliwiony: „A kto powiedział, że TU ma być bezpiecznie?!”.

Każdy zresztą ma „swój” Spatif, do którego chodził, gdzie się dobrze czuł. Najpowszechniej jest wspominany okres Maćka, aktora, który kreował się jako macho na scenie towarzyskiej. Promieniący samczą energią, w skórzanym fartuchu, miał zwyczaj przechadzać się po swoim lokalu, pesząc osoby początkujące na tej scenie życia. Z reguły, niby bardzo grzecznie, mówił, że on jest tu nowy i – niestety – nie wie, z kim rozmawia. Więc... może by pokazać legitymację (w domyśle: jakiegoś związku twórczego). Spotykało mnie to nieraz, choć nie byłam uczennicą, legitymowałam się przy drzwiach... No, ale robienie wstrętów przy wejściu też należało do obyczaju tego miejsca. Wówczas, co dziś brzmi jak bajka, nie było kultu młodości. Osoby młode, lub choćby młodawe, były traktowane z góry. Wymagano od nich wręcz przedstawiania się, nawet artystom starszym o jakieś, powiedzmy, dziesięć lat. Ta hierarchia – wieku, urzędu, dorobku, przywilejów – uległa zakłóceniu. Zwłaszcza w ostatniej dekadzie. Liczył się błysk, odlotowość, naturalny power. Zaczęli królować rockowcy, performerzy – i ich akolici. Majka Kisieleńska z IMTM, tańcząca z Palmą na zasłanym obrusem stole pod dyktando Macieja Ulewicza, liczyła się bardziej niż zasłużona artystka scen wszelakich. Ukoronowaniem tego stylu było nie wpuszczenie – opisane przez prasę ogólnopolską – Agnieszki Osieckiej. Najbardziej znanej kobiety w Polsce, vedetty epoki Gierka.

W Spatifie – zwanym pieszczotliwie spaciem bądź klubikiem – nie tylko się piło. Można było powiedzieć, że życie towarzyskie Sopotu (ale nie tylko) oscylowało wokół tego miejsca. Niektórzy go nie znosili, twierdząc, że... boją się tam przychodzić. Dowcip Roberta Florczaka mówił, że w piątkowe noce do Spatifu przychodzą tylko najodważniejsi. Ci, którzy nie chodzili, sypali też jak z rękawa krew mrozącymi w żyłach anegdotami na temat „tego” miejsca. Słyszało się więc, że bywa tu subkultura. Dziwki tańczą na stołach, obnażając w pijanym szale piersi, niby bachantki. Roskowiński zaś szleje z szablą pragnąc – jako prawy Słowianin – usiec możliwie dużo cudzoziemców. W rzeczywistości... nie było aż tak dobrze. No, przynajmniej nie codziennie. Teraz słyszę coraz to nowe – ubarwione wspomnienia – na temat tych samych wydarzeń. Roskowiński szablą ścina więc szyjki niezliczonych butelek szampana. Nobliwe panie pytają mnie co chwila, ze zgrozą zabarwioną czymś w rodzaju lubieżnej ciekawości, czy ja tańczyłam na stołach. Nigdy! Raz jeszcze odpowiadam z całą mocą: nigdy! Natomiast prawdą jest, że różni – i różne – robili to dla mnie...

Do Spatifu przychodziły najpiękniejsze i najoryginalniej ubrane dziewczyny Trójmiasta. Na „gorączkę piątkowej nocy” czekały cały tydzień. Zmieniały koncepcje, makijaże, zawracały od drzwi domu aby się przebrać. To był barwny, nasycony emocjonalnie teatr życia. Jak usłyszałam niedawno od młodziutkiej dziennikarki, w chwili szczerego wyznania, „liczył się choćby błysk w oku”. Bywały Spatifu były wyemancypowanymi łowczyniami, które dobrze wiedziały czego – i kogo – chcą. I nieprawdą jest, że były wijącymi się na barze w erotycznych tańcach obiektami seksualnymi. To one wybierały – a nie były wybierane. W rzeczywistości, często była to jeno gra erotycznych pozorów. Obyczajowa prowokacja. Zawsze wszak można było zniknąć niepostrzeżenie – aby zaintrygować jesz-

cze bardziej – unosząc w walizce udającej torebkę balową, zapasową parę koronkowych majtek i zestaw wymyślnych prezerwatyw.

Modne było pokazywanie się z tzw. najnowszym narzeczonym. Jak wiadomo, narzeczony dzisiejszy to wcale nie ten, co się żeni... Brylowała, nierzadko śpiewając przy barze w językach obcych, obecna zastępczyni naczelnego „Głosu Wybrzeża”, urodziwa i utalentowana Dorota Sobieniecka. Do bywalczyń Spatifu mojej epoki należały też Anna Suwart, wystylizowana na Polę Negri (prowadząca Księgarnię Artystyczną przy Państwowej Galerii Sztuki w Sopocie), rudowłosa Agnes (niekonwencjonalna modelka o wspaniałych, bujnych kształtach), Małgorzata Dziergowska-Wendrychowska (autorka okrutnego i czulego zarazem cyklu *Sopoccy outsiderzy*).

Dzisiejszą legendę Spatifu tworzyli, oczywiście, także mężczyźni. Nieraz to, co trwa w pamięci przenika się z tym, co teraz – lub niedawno. Piotr Wiatrak, wysublimowany artysta mrocznych klimatów, rysownik udręczonego piekła miasta nocą, potrafił też robić słodko-gryzące żarty, wykonywać piękne gesty. W odpowiedzi na pojawiające się pamiątkowe tablice w naszej perelce, zaproponował wmurowanie inskrypcji „MY TU chodziliśmy”.

W tych czasach, kiedy nie śniło mi się, że kiedyś i ja wejdę po drewnianych schodkach, na których niejednen kark skręcił, opowiadało się o wyczynie Zbyszka Cybulskiego. Otóż miał on wjechać na górę – nie na koniu, lecz na motorze. Wówczas – wyjaśnię – nie marzono o boskich Harleyach. Były motocykle, o których mówiło się per „motory”. Wojtek Kass, poeta, który porzucił nas dla leśniczówki Pranie, miał tu promocję swojej pierwszej książki *Zderzenia*. Wojtek odczuwa klimaty pogranicza, jest arcywrażliwy na klimat czasu, cukrujący się w naszej pamięci. Przypomniał legendę Zbyszka Cybulskiego, charyzmę tego jakże polskiego arcyaktora kina. W rocznicę śmierci idola, który stał się symbolem AK-owskiego pokolenia, w mroku Spatifu – jak w genialnym filmie Wajdy – zapłonęły znicze zapalone w kieliszkach. Było straceńczo, mrocznie, mistycznie, po polsku do dna...

Stale bywali, zwłaszcza w piątkowe noce, artyści. Kacper Ołowski z piękną żoną, również artystką. Józef Czerniawski, prof. Henryk Cześnik – malarz erotyki i cierpienia, który zechciał zagrać w filmie *Sztos* do scenariusza kumpla Zimona. Jerzy Zimon Kolasa – Studio Tatuży „Maorys” – świetny rysownik (nie tylko na skórze), nadawał ton swoją mroczną, milczącą obecnością. Stale bywał rockowiec, projektant, rysownik o niepowtarzalnym stylu – czyli Jacek Staniszewski, z szykowną, interesującą żoną Beatą (uwiecznioną na płótnach). Przyjeżdżał często z Warszawy, wraz z żoną, rysownik i projektant Szakał. Spotykaliśmy się tu, w Trzecim Pokoju, na Wigiliach przyjaciół. Spotkaliśmy się tu wszyscy razem, w trzaskający mróz roku 1996. Zanim podzieliliśmy się oplatkiem, wygłosiłam kazanie, wykorzystując nieobecność naszego duszpasterza księdza Niedałowskiego. Na zakończenie powiedziałam: „Przekażcie sobie pocałunek miłości!”. I tak się stało.

A Spatif wspominam – właśnie z miłością, nostalgią. Drobne irytacje zostały zapomniane. Bywała tu elita. Sama widziałam, jak pomykał na górę – migocąc czerwonymi skarpetkami SAM Polański. Były to bankiety, wernisaże (jak *Mięso* – brutalne fotosy Jarka Karpińskiego). Przychodził na ruskie pierogi ówczesny prezydent Sopotu Jan Kozłowski – lubiący artystów i uwielbiony przez nich, raz na zawsze. Pito tu tego. Rozmawiano – do upadłego. Jedzono – nawet, cytuję z jadłospisu – „pierś dziewicy”. Byłam świadkiem, jak Charyzmatyczny Wojtek, barman, dla którego się przychodziło, proponował do zjedzenia zdetonowanej Obcej „skrzydełko z cielęciami”.

Ten Spatif – nieznosny, przyciągający, drażniący, niezapomniany – to dla mnie smak przyjaźni. Charyzmatyczny Wojtek, który otwiera mi drzwi i mówi drwiąco i czule: „Witamy, witamy”. To te ohydne, szare ze starości – przepiękne – drewniane schody. Wewnątrz – Ala Gruca ze swoim słodkim uśmiechem. Robert Florczak – z którym, wciąż od nowa, klóć się o politykę, jakbyśmy mieli się poza-

bijać! Obserwują to, lekko ironicznie uśmiechnięte, egerie tegoczesnych salonów artystycznych – Małgorzata Żerwe i Ola Radziszewska...

„MY TU chodziliśmy” – i jestem dumna, że TAM byłam.

Ryszard Ziarkiewicz. Nonkonformista wśród tradycjonalistów

Jego osoba na długo skłóciła gdańskie środowisko plastyczne. Kontrowersje, jakie budzi do dziś Ryszard Ziarkiewicz, po części tylko związane są z jego wyborami artystycznymi, te zresztą po czasie przestały mieć istotne znaczenie, zwłaszcza że kierunek sztuki promowany przez Ziarkiewicza w sopockim PGS utrwalił swoją pozycję i własną przestrzeń w gdańskim Centrum Sztuki Współczesnej „Łaźnia”. Niewybaczalne jednak było to, że naruszył lokalne priorytety, bez szacunku traktował rodzimą legendę, nie szanował też profesorskich godności, a najgorsze – że nie respektował utrwalonych koneksji i interesów wpływowych grup artystycznych, powiązanych prywatnymi i instytucjonalnymi więzami. Sam natomiast nie potrafił czy też nie chciał stworzyć własnych powiązań. Przegrana Ziarkiewicza w tym środowisku dotyczyła głównie Państwowej Galerii Sztuki w Sopocie, ale konflikt, jaki wywołał, odzwierciedlił jak w krzywym zwierciadle dezintegrację całego środowiska, jak również inercję artystyczną.

W gdańskim środowisku plastycznym zaistniał głównie jako dyrektor sopockiego Biura Wystaw Artystycznych (przemianowanego na Państwową Galerię Sztuki). Z instytucją tą jednak zetknął się już wcześniej, miał również okazję zapoznać się z gdańską uczelnią artystyczną, wówczas PWSSP – pracował tam jako wykładowca historii sztuki w 1984 r. Już wtedy jego zindywidualizowany stosunek do historii i wybiórczość, z jaką traktował zjawiska artystyczne, budziły niechęć profesorów. Jednak te same wykłady ze sztuki współczesnej w BWA cieszyły się ogromnym zainteresowaniem i tłumnie w nich uczestniczyła głównie młodzież. Kwalifikacje Ziarkiewicza, a zwłaszcza ogólnopolski sukces wystawy *Ekspresja lat 80.*, którą zrealizował w Sopocie w roku 1986, skłoniły Zenobię Wilczewską, ówczesnego dyrektora BWA, do zatrudnienia go na stanowisku kierownika artystycznego. Współpraca jednak nie układała się. Ziarkiewicz wyraźnie manifestował swój dystans do głównego profilu artystycznego, zatwierdzanego przez Radę Programową, w której decydujący głos miały związki twórcze. Konflikt osiągnął kulminacyjny punkt, gdy podczas I Międzynarodowego Triennale Rzeźby Portretowej (1986) Ziarkiewicz w Galerii D, w części zwanej „rękawem” BWA, urządził wystawę rysunków Grzegorza Klamana z tekstami Ratonia. W intencjach autorów nie miała kontestować triennale, a raczej je dopełniać, jednak uznano ją za prowokację. Na skutek protestów organizatorów, głównie komisarza triennale, kompetencje Ziarkiewicza zostały ograniczone do programowania Galerii D już tylko na pół etatu. Z bardziej znaczących wystaw, miał tam pokaz debiutujący wówczas Jacek Staniszewski, którego później Ziarkiewicz konsekwentnie promował, już jako dyrektor PGS. Galeria D gromadziła przede wszystkim radykalizowaną młodzież artystyczną. To młodzi pisali listy protestacyjne, opublikowane w „Sztuce” i „Radarze”, gdy Ziarkiewicz został z BWA zwolniony. Za formalny pretekst posłużył fakt pominięcia obowiązku zgłoszenia jakiegokolwiek wystawy cenzurze.

Na krótko przeniósł się do Warszawy. Z początkiem 1990 r. podjął pracę na stanowisku głównego kuratora wystaw i zbiorów w Centrum Sztuki Współczesnej w Zamku Ujazdowskim, a w 1991 – w Zachęcie. W Centrum Sztuki Współczesnej tworzył początki kolekcji, dokonywał pierwszych zakupów. Kiedy jednak Urząd Wojewódzki w Gdańsku ogłosił konkurs na dyrektora BWA, Ziarkiewicz

w listopadzie 1991 r. złożył program przed komisją konkursową. Deklarował w nim jednoznacznie odejście od tradycji i dotychczasowych zasad funkcjonowania BWA, łącznie ze zmianą nazwy, początkowo na Sopocką Galerię Sztuki, ostatecznie Państwową. Na wstępie ogłosił rezygnację z dotychczasowych cyklicznych wystaw środowiskowych i związkowych. Cała jego uwaga koncentrowała się na czołowiec artystów polskich różnych wprawdzie pokoleń, ale związanych z nurtem awangardowym, którego w gdańskim środowisku nie dostrzegał. Proponował też przewartościowanie zbiorów BWA i przekształcenie ich w nowoczesną kolekcję, reprezentatywną dla sztuki najnowszej, poczynając od lat 80. Był to jedyny, spośród przedstawionych, konsekwentny program, wewnętrznie spójny i bezkompromisowy, napisany z pasją człowieka, który wie czego chce i potrafi to uzasadnić.

Program został przyjęty i z początkiem 1992 roku Ryszard Ziarkiewicz objął kierownictwo Państwowej Galerii Sztuki w Sopocie. Było jasne, że wraz z jego dyrekcją rozpoczyna się nowy rozdział: zamykający tradycję sopockiego BWA, odległy od kolorystycznych rodowodów gdańskiej uczelni, zakorzenionych w niej standardów myślenia i wartościowania. Wkrótce też nowy dyrektor zmanifestował swój status outsidera, nie ukrywając niechęci do szczególnie tu kultywowanej legendy „szkoły sopockiej”, która jego zdaniem wykształciła nietwórczy, prowincjonalny tradycjonalizm.

– Wybrzeżowe środowisko nie jest inspirujące jeśli chodzi o sztukę, – mówił w udzielonym mi wywiadzie – a z drugiej strony jest hermetycznie zamknięte. Nie jest właściwie zainteresowane niczym poza formą, którą samo wykształciło. Czyż to nie jest cecha pewnego prowincjonalizmu?

Zdając sobie sprawę z faktu, iż widzowie Trójmiasta nie są przygotowani do odbioru sztuki najnowszej, program wystaw połączył z intensywną działalnością edukacyjną, zapraszając na wykłady najlepszych teoretyków, historyków i krytyków sztuki. Zadbał również o edukację lokalnych dziennikarzy, którzy na konferencjach prasowych otrzymywali pełną informację o wystawach, mogli się też spotkać z ich autorami i wysłuchać artystycznych motywacji. Jak się później okazało, nie był to czas stracony, bo to właśnie dziennikarze w sporze Ziarkiewicza ze środowiskiem stanęli po stronie idei artystycznej galerii. Dobry zwyczaj konferencji prasowych przetrwał i zapewne Ziarkiewicz zapoczątkował sytuację, dzięki której dziennikarze zostali lepiej przygotowani do bardziej profesjonalnego informowania o sztuce najnowszej i, co więcej, stali się jej sojusznikami. Świadczy o tym choćby dobry klimat wokół gdańskiego Centrum Sztuki Współczesnej, a myślę, że jest w tym także pewna zasługa Ziarkiewicza, którego program otwierał się na zjawiska jeszcze w Trójmieście mało znane. Sezon wystawienniczy 1992 w PGS zainaugurowała wystawa *Perseweraacja mistyczna i róża*. Sam Ziarkiewicz wyjaśniał ideę wystawy i – także – programu galerii:

„Zamiast prezentacji całego bogactwa sztuki dzisiejszej, co zresztą jest fizycznie niemożliwe, skupiliśmy się na jednym jej nurcie, zwanym potocznie «postmodernizmem». Wydaje się jednak, że nawet to pojęcie jest za szerokie, obejmuje zbyt wiele. Dlatego nasze zainteresowania musimy określić inaczej: skupiliśmy się na sztuce, która w warstwie semantycznej najczęściej bywa brutalna, zaś w warstwie stylistycznej jest jednym wielkim manieryzmem. (...) Sztuka ta, w przeważającej mierze odwołująca się do rzeczywistości, a dokładniej do świata współczesnego konsumenta mass mediów, a więc do transcendentnego kiczu, jest jeszcze jednym krokiem sztuki ku unicestwieniu, tj. kolejnym etapem degradacji tradycyjnego obiektu sztuki”.

I tak tradycyjne formy twórczości: rzeźba, malarstwo, grafika, zostały w pokazach nowej sztuki zastąpione przez instalacje, obiekty, sztukę video. Do tego rodzaju pokazów trzeba było galerię przygotować od strony technicznej. Jeszcze do niedawna takie wystawy nie były możliwe. Dzięki Ziarkiewiczowi Państwowa Galeria Sztuki, po niezbędnych inwestycjach i pracach remontowych, stała się jedynym w Trójmieście miejscem, gdzie można było prezentować sztukę wykorzystującą techniki wizualne.

Promując artystów wówczas debiutujących, jak Krzysztof Malec, Roman Stańczak, Robert Rymas, Piotr Wyrzykowski, program Ziarkiewicza prezentował artystów już uznanych, choć w Trójmieście nieznaną, jak Zbigniewa Libeę, Józefa Robakowskiego, Włodzimierza Borowskiego, Zofię Kulik, Izabellę Gustowską, wrocławską grupę LUXUS, Zofię Artymowską, Grzegorza Klamana. Większość wystaw miała ogólnopolski rezonans. Prawdziwym wydarzeniem artystycznym stały się zwłaszcza dwie wystawy: Zofii Kulik i Izabelli Gustowskiej, szczegółowo komentowane w specjalistycznych ogólnopolskich pismach.

Ważną edukacyjną rolę mogła spełnić retrospektywna wystawa Włodzimierza Borowskiego, jednego z najwybitniejszych polskich awangardzystów, autora happeningów, performansów, aranżacji przestrzennych. Jego twórczość związana była z formacją neoawangardy lat 50., również określanej jako postmodernizm. Zgromadzone na wystawie obiekty z lat 1956–1992, głównie ze zbiorów muzealnych, dawały wyobrażenie konsekwentnej drogi artystycznej, która była w jakimś sensie reprezentatywna dla tej formacji, ponieważ rozstanie z tradycyjnym obrazem dokonywało się od fakturowego malarstwa materii poprzez assemblage do happeningu. Była to niejako lekcja z historii awangardy.

Tak więc tworząc program nastawiony głównie na najnowszą sztukę, sięgał Ziarkiewicz także po klasyków awangardy i takie wątki historyczne, które wskazywały na rodowody współczesnych zjawisk. W tym oczywiście kontekście nie mogli zaistnieć artyści gdańscy, związani z całkiem odmiennymi, tradycjonalistycznymi nurtami w polskiej sztuce. Znaczna część środowiska plastycznego traciła miejsce, z którym do tej pory była związana. Dawne BWA pełniło wobec nich głównie funkcje usługowe. PGS za dyrekcji Ziarkiewicza taką rolę przestała odgrywać. Tu tkwiło źródło konfliktu, ujawniającego środowiskowe ambicje, kompleksy, sprzeczności interesów, a nade wszystko bezradność wobec nowej sytuacji polityczno-ekonomicznej, w której artyści zostali bez dawnych przywilejów i awansów. Program Ziarkiewicza powodował, że dominująca dotąd część środowiska artystycznego straciła swoje dotychczasowe wpływy i miejsce wystawiennicze. Narastający konflikt i oficjalny protest ZPAP, skierowany do prezydenta Sopotu, spowodował dymisję Ziarkiewicza. Wcześniej jednak ZPAP, za pośrednictwem prezydenta, wymusił zorganizowanie jubileuszowej wystawy Andrzeja Umiastowskiego. Ekspozycja ta udowodniła, że sztuki nie da się zatrzymać na poziomie regionalnych oczekiwań i przywiązania do tradycji, jeśli ta nie jest nośnikiem nowych wartości. Z końcem roku 1994 Ziarkiewicz przestał być dyrektorem PGS.

Rozstrzygnięcie sporu dymisją przez Zarząd Miasta Sopotu ma jeszcze inny podtekst. Miasto, przejmując PGS w ramach realizacji programu pilotażowego, miało już inne wyobrażenie funkcjonowania galerii, rozbieżne z programem zatwierdzonym w konkursie Urzędu Wojewódzkiego. Miało bowiem plany związane z przekształceniem pasa nadmorskiego w jeden kompleks obiektów o charakterze rekreacyjnym. Pawilony dawnego BWA w tym kompleksie odgrywały znaczącą rolę, ale nie jedynie jako galeria. Rozstrzygnięty w roku 1996 konkurs architektoniczny na opracowanie programu i projektu koncepcyjnego rozwiązań funkcjonalno-przestrzennych centrum Sopotu zdaje się rozstrzygać dyskusję toczącą się od 1991 r. o kształt dawnego BWA. Materiały z pierwszego konkursu na rozwiązanie architektoniczne Centrum Sztuki w Sopocie stanowią już tylko dokument historyczny. Przy koncepcji realizacji dawnego Domu Zdrojowego, galeria będzie wpisana w ciąg funkcji rekreacyjno-komercyjnych. Bez względu na to, ile metrów kwadratowych jej przyznano, lokalizacja galerii, jej miejsce, traci swoją autonomię. Tak oto historia BWA–PGS dobiega końca. Kontekst ten jest istotny dla zrozumienia kolejnej przegranej Ziarkiewicza.

W lutym 1999 r. Ziarkiewicz znowu staje do konkursu na stanowisko dyrektora PGS. Krótki okres rządów Krzysztofa Stanisławskiego, choć przywrócił dawne koneksje i lokalne powiązania, za którymi stały głównie prywatne interesy niewielkiej grupy artystów, w rzeczywistości nie przyniósł

środowisku oczekiwanej odmiany. W tym konkursie ZPAP staje po stronie programu Ziarkiewicza, który zdobywa się na duży kompromis w postrzeganiu potrzeb środowiskowych. Przegrywa jednak z człowiekiem mało znanym, bez znaczącego dorobku, jedynie z doświadczeniami wyniesionymi z administrowania paroma prowincjonalnymi ośrodkami kultury. Zbigniew Buski nie pracował w Zachęcie, ani Centrum Sztuki Współczesnej w Warszawie, jak Ryszard Ziarkiewicz, ale w Zakładowym Domu Kultury w Głuszczy, Gminnym Ośrodku Kultury w Wierchowicach, Miejskim Ośrodku Kultury w Brzesku, Regionalnym Ośrodku Kultury i Sztuki w Suwałkach. Zadziwiające, że jego kandydaturę poparł rektor ASP, niegdyś twórca awangardowy. Na moje pytanie: dlaczego?, prof. Jerzy Krechowicz odpowiedział, że był to jedyny kandydat, który zgłosił źródła finansowania programu. Zatem program ma drugoplanowe znaczenia. A właściwie jest już bez znaczenia, bo tak naprawdę w PGS nie jest już potrzebny nikt z wiedzą, doświadczeniem i charyzmą. Na pewno też nie indywidualista i autokrata, taki jak Ziarkiewicz. Sopot przestaje być centrum sztuki.

Najważniejsze wydarzenia artystyczne dzieją się dziś w Gdańsku, w dawnej „Łażni” przemianowanej na Centrum Sztuki Współczesnej. Miejsce stworzyli artyści, niegdyś ideowo Ziarkiewiczowi bliscy. Kiedy Grzegorz Kłaman, Aneta Szyłak i Robert Rumas tworzyli koncepcję Centrum Sztuki chcieli, by jego dyrektorem był właśnie Ziarkiewicz, postawili jednak warunki. Tych jednak on nie przyjął. Nie potrafi negocjować, nie lubi kompromisów. Może dlatego pozostaje samotnym indywidualistą. Autokratyzm i głębokie poczucie autonomii spowodowały, że stracił wielką szansę uczestniczenia w przemianach artystycznych, jakie są udziałem gdańskiego środowiska, choć tworzył warunki dla ich zaistnienia. Odcinając się globalnie od sztuki wybrzeżowej i jej tradycji, nie odwołał się do nowych wątków, które ujawniały się od lat 80., a które miały i wcześniejsze odniesienia – co prawda na marginesie oficjalnej sztuki, ale jednak istniały w działalności galerii z lat 70., OUT i GN, które nie mając zaplecza we własnym środowisku, opierały program na „importie” artystów z innych ośrodków Polski. Niektórzy z nich, jak Józef Robakowski, Izabella Gustowska, Natalia Lach Lachowicz, pojawili się w programie OUT, PGS i „Łażni”, oczywiście w innych kontekstach artystycznych i pokoleniowych, ale świadczyłyby to jednak o istnieniu pewnej ciągłości odwołań artystycznych. I gdyby Ziarkiewicz chciał je dostrzegać, własny program mógłby budować w nawiązaniu do bliskich sobie wątków artystycznych, bez konieczności demonstracyjnego odcinania się od całego środowiska, w którym chciał przecież pozostać i pracować.

Myślę, że indywidualne cechy Ryszarda Ziarkiewicza, jego skrajne poczucie niezależności, autorytatywność sądów, niezgoda na kompromisy, nie pozwoliły mu zbudować wokół siebie trwałych sojuszy artystycznych i partnerskich więzi. Natomiast te same cechy osobowości spełniają się w jego innej roli. Jako redaktor i wydawca „Magazynu Sztuki”¹ może podejmować niepodzielne, autonomiczne decyzje. Dzięki temu pismo, które stworzył i o przetrwanie którego musi nieustannie walczyć, zachowuje niewzruszenie dobry poziom i konsekwencję programową. Jest jedynym w Polsce pismem prezentującym sztukę współczesną w tak szeroko zakrojonej międzynarodowej współpracy. Dzięki zdobytej randze „Magazyn Sztuki” znalazł się w Europejskiej Sieci Pism o Sztuce Współczesnej. Rezultatem współpracy Magazynu z pismami: praskim „Detail” i wiedeńskim „Springerin” będzie międzynarodowe Sympozjum i wystawa sztuki zatytułowana *Translocation. New Media Art*. Będzie ona miała miejsce w Warszawie, Pradze, Wiedniu, Lüneburgu i Mediolanie. Nie w Gdańsku i nie w Sopocie.

¹ Od red.: <http://magazynsztuki.eu/>

„Delikatesy Avantgarde” – galeria otwarta Roberta Knutha

Robert Knuth: Obiecałem sobie, że do tej szkoły kiedyś powrócę. Z nadzieją oczywiście, że kiedyś ta uczelnia się zmieni. Przede wszystkim będzie gwarantowała młodym ludziom absolutną wolność myślenia. I będzie twórczą przestrzenią, w której bez cenzury jakiegokolwiek ścierać się będą mogły różne filozofie. W ten sposób kształtuje się niezależność kultury¹.

Robert Knuth należy do najciekawszych postaci działających w obrębie gdańskiego środowiska artystycznego, a prowadzona przez niego galeria „Delikatesy Avantgarde” ogromnie wzbogaciła spektrum życia kulturalnego na Wybrzeżu.

Podczas stanu wojennego twórca „Delikatesów” został usunięty, bez określonej przyczyny i bez odwołania, z listy studentów gdańskiej PWSSP. Zdarzyło się to w okresie, gdy przygotowywał się do dyplomu, gdy zaczynał zyskiwać uznanie krytyki i wyróżnienia na międzynarodowych festiwalach artystycznych. Po wyjeździe z kraju w 1982 r. skorzystał z zaproponowanego mu wcześniej Stypendium Kościuszkowskiego, potem osiedlił się w Düsseldorfie.

Do Gdańska wrócił w 1994 r., by założyć i prowadzić tu przez rok z pomocą Ani Szajny (i paru jeszcze młodych artystów) niezapomniane „Delikatesy Avantgarde”. Galeria mieściła się w niewielkim lokalu należącym do Związku Plastyków przy ul. Piwnej. Miało w niej miejsce kilkanaście wystaw, wszystkie powiązane były z różnego rodzaju działaniami artystycznymi. W trakcie wernisaży aranżowano koncerty, zdarzenia multimedialne, prezentowano taśmy wideo, performances, organizowano prelekcje, wystąpienia bliżej niezdefiniowane, także zwyczajnie spotykano się. Galeria (w opinii wielu odwiedzających ją osób) była jednym z tych rzadkich i niezwykle miejsc, w których poza zwyczajowym prezentowaniem zjawisk artystycznych zdarzało się coś, co można by nazwać fuzją, wymianą energii pomiędzy zgromadzonymi osobami. Założeniem galerii, według słów Roberta i współpracującej z nim Anny Szajny, deklarowanym zresztą w towarzyszącym jej od początku działalności haśle „Cross Culture”, było stworzenie miejsca ścierania się i wymiany poglądów, w którym mówiłoby się o istotnych problemach współczesności; miejsca spotkań, zdarzeń i działania się raczej niż przestrzeni, w której eksponuje się precyzyjnie wyselekcjonowane przedmioty sztuki i organizuje konwencjonalne wernisaże. „Cross Culture oznacza przestrzeń, w której spotykają się artyści uprawiający różne dyscypliny i formy sztuki, artyści z różnych kręgów i tradycji kulturowych” – deklarował Knuth. Prezentowani w galerii artyści wypowiadali się w podobnym duchu.

„Przekraczanie granic geograficznych i mentalnych jest istotą, jak też zadaniem sztuki i kultury. Jedyną naprawdę poliglotyczną formą wyrazu jest sztuka. Naszą potrzebą jest wolne myślenie, a więc precz z granicami w naszych głowach. Jeśli my artyści nie poradzimy sobie z tym – to wobec tego kto?”² – pytał podczas rozmowy z Robertem Knuthem goszczący w „Delikatesach” Hermann Kassel.

¹ Z Robertem Knuthem rozmawia Ewa Moskałówna, „Głos Wybrzeża” 1994, 20.06.

² „Moje prace poruszają się w przestrzeni”, rozmowa Roberta Knutha z Hermanem Kasselem, „Dziennik Bałtycki” 1994, 23.08.

Galeria dysponowała niewielką powierzchnią i enigmatycznymi środkami utrzymania (często pochodziły one z kieszeni jej założyciela), szybko jednak zyskała opinię najciekawszego miejsca sztuki na Wybrzeżu. Mimo nie najlepszej atmosfery, panującej wówczas w trójmiejskich mediach wokół artystycznych eksperymentów, miała zazwyczaj dobre recenzje, zyskała też w Gdańsku nagrodę dla najlepszej galerii roku (1994).

Knuth zorganizował w Gdańsku – podczas rocznej działalności galerii – wystawy pokażnej grupy interesujących europejskich artystów, którzy podejmując z miejscowymi młodymi twórcami wspólne działania (realizowane na terenie galerii, ale też w ramach prowadzonej przez niego w PWSSP gościnnej Pracowni 301), wywołali w gdańskim środowisku kulturalnym niezwykle ożywienie wokół zagadnień nowej sztuki.

Jednym z pierwszych wydarzeń „Delikatesów” było spotkanie pod hasłem *Przeciw przemocy*. Swoje prace pokazali wówczas tacy artyści jak Jenny Holzer, Rudigier T. Wich, Robert Knuth, Sylwester Kielek i Wojtek Sosnowski.

Postawiono wówczas pytania o rzeczywistość pozaartystyczną, komentując to, co społeczne i historyczne. Była to manifestacja przekonań politycznych (i filozoficznych), pełne zaangażowania wypowiedzi skierowane przeciw nietolerancji i przemocy. Rozgrywane na gruncie artystycznym, sformułowane w rytmie prasowych doniesień z linii frontu, okazały się szokujące dla konserwatywnej publiczności Wybrzeża, wywołały też przy tym spore zainteresowanie poprzez całkowitą odmiennność od tego, co dobrze znane, bezpieczne i stereotypowe.

Podobny był charakter i percepcja pozostałych prezentacji „Delikatesów”. Znaczne poruszenie spowodowały wystąpienia Hilmara Boehle, zaliczanego do najwybitniejszych spośród młodszych pokolenia artystów niemieckich. Jego styczniowa wystawa, podejmująca m.in. w sposób krytyczny temat szkoły artystycznej, akademickiego i bardzo konserwatywnego sposobu kształcenia studentów, wywołała z jednej strony aplauz, z drugiej oburzenie. Boehle ustawił w galerii sztalugi, na których znalazły się obrazy – przewrotnie estetyzujące kompozycje wykonane przy pomocy kału. Podczas towarzyszącego otwarciu spotkania stwierdził:

„W uczelniach niczego pozytywnego nie można się nauczyć. Przede wszystkim student podlega obserwacji, ocenie i wie, że to może wpłynąć na całe jego życie. Akademia powinny być po prostu wolną przestrzenią, gdzie można odkrywać swoje skłonności, korzystając przy tym z odpowiedniego wsparcia”³.

W kwietniu 1994 r. pojawił się w „Delikatesach” Harald Naegeli, słynny sprayer z Zurychu, podziwiany przez Beuysa, inicjator współczesnych zaangażowanych graffiti, ciągle aktualnej tendencji wypowiedziana się poprzez malowanie na murach. Ten całkowicie niezależny artysta (nigdy nie dążył do tego, by sztuka była dla niego źródłem utrzymania) pozostawił znaki na ścianach galerii i na murze pewnego zniszczonego budynku gdańskiej starówki. Zapytany o to, czym jest sztuka, powiedział: „Trzeba rozpoznać rzeczywistość i sformułować na nią odpowiedź – dzieło sztuki. Tradycja jest zawsze formą przemocy. Tak naprawdę w ludzkiej naturze nie leży wierność tradycji, temu, co jest, lecz kreatywność”⁴.

W „Delikatesach” miały miejsce liczne projekty zbiorowe, najciekawszymi z nich były poświęcone współczesności i tradycji: *Heretycy Gdańska*, *Fatamorgana*, *Midnight Shakespeare* oraz (zorganizowane wspólnie z galerią „Wyspa”, już po zamknięciu stałej działalności galerii) – związane z pięćdziesięcioleciem zakończenia wojny – *Endlos-Endless* i *Yellow Cross*. Te ostatnie zgromadziły naj-

³ *Ucieczka w inne światy*, z Hilmarem Boehle rozmawia Robert Knuth, „Dziennik Bałtycki” 1994, 3.08.

⁴ „Kreować czyli stawiać opór”, z Haraldem Naegeli rozmawia Aleksandra Ubertowska, „Gazeta Morska” 1994, 15.04.

większą liczbę artystów, były też rodzajem podsumowania niespokojnej i znaczącej działalności „Delikatesów Avantgarde” w obrębie środowiska gdańskiego. Na apel zorganizowany pod hasłem *Endlos-Endless* (słowa te oznaczają zniszczenie, zagładę), pytanie o przyczyny gwałtu, nasycającego naszą cywilizację, odpowiedziało około pięćdziesięciu artystów z wielu krajów świata (Francuzi, Niemcy, Szwajcarzy, Japończycy, Polacy). Projekt przygotowany został wspólnie z Galerią Wyspą, Galerią Arche i „Łażnią”. W zamysle organizatorów część nadesłanych prac miała stać się załącznikiem miejskiej kolekcji sztuki współczesnej. Zdarzenie to przebiegło jednak inaczej niż pierwotnie zaplanowano, pieniądze, które można było uzyskać na jego realizację, zostały poprzez ingerencję regionalnych instytucji bardzo okrojone.

Wartą przypomnienia, ostatnią realizacją w roku 1994, kończącą i podsumowującą stałą działalność „Delikatesów” przy ulicy Pivnej, był intermedialny projekt pod nazwą *Beeing there*, zaaranżowany przez dwóch szwajcarskich, wybitnych twórców młodszego pokolenia – Armina Hausera i Pavla Schmidta – z eksperymentalnym koncertem szwajcarskiej grupy „Veitstanz”.

Realizacja Pavla Schmidta poświęcona była fenomenowi widzenia, postrzegania przedmiotów, także recepcji symboli i wartości. Kluczowym jej obiektem był duży, trójdzielny postument zwieńczony białą, gipsową figurką wykonaną na podobieństwo słynnej Wenus Botticellego. Bogini jako uosobienie piękna i wartości, sfery do której dążymy, została umieszczona na symbolizującym pracę i wysiłek tłoku (właśnie poprzez pracę można docierać do upragnionych ideałów). Wokół dolnej części tłoka ustawione zostały kiczowate, kolorowe figurki krasnoludków z Kołbaskowa. Ta sfera najniższa, odpowiadająca trywialnej rzeczywistości, została przez artystę rozbita, a następnie posklejana. Było to coś w rodzaju ilustracji niezmiennie powtarzających się procesów destrukcji i odbudowy.

Armin Hauser przyznał, że przyjazd do Gdańska był dla niego doświadczeniem z gatunku najbardziej go zajmujących, związanym z przekraczaniem granic. Zwiedzając jedną z tutejszych stoczní, natknął się na resztki zbudowanego w ZSRR okrętu wojennego. Z wyciętych z niego metalowych części i z przedmiotów przywiezionych z Europy Zachodniej skonstruował poetycką realizację mówiącą o morzu, wojnie, podróżach i historii, o możliwości połączenia i odzyskania tego, co kiedyś podzielone. Wykonana praca nosiła tytuł: *KORYTARZ GDAŃSKI – kawalek ściany która podzieliła świat, znaleziony w porcie, który połączył świat*. Praca Hausera po krótkim okresie ekspozycji w galerii Nadbałtyckiego Centrum Kultury uległa zniszczeniu, żadna z miejskich instytucji w mieście nie chciała się nią zaopiekować ani też wciągnąć do swoich zbiorów.

Podobnie zakończył się gdański epizod „Delikatesów”, których aktywność w założeniu, według słów Roberta, „związana z ideą zrywania z mentalnymi i politycznymi granicami, przeciwdziałania wyzyskowi indywidualnej kreatywności” wywoływała tu tak wiele kontrowersji. Sytuacja braku możliwości realizowania oryginalnego programu galerii zakończyła się jej zamknięciem-protestem. Była to próba zwrócenia uwagi przez animatorów galerii na beznadziejne położenie, w jakim znalazła się wówczas nowa sztuka i młodzi twórcy z Trójmiasta (ten stan rzeczy, jak się wydaje, mimo upływu czasu nie uległ radykalnej poprawie).

Sposób działania „Delikatesów”, program zdecydowanie antyakademicki i pełen zaangażowania w to, co dzieje się tu i teraz (choć nie mający bezpośredniego związku z polityką), okazał się zbyt radykalny i niemożliwy do zaakceptowania przez zamknięte, z założenia konserwatywne i generalnie mało zainteresowane nową sztuką środowisko Wybrzeża. Robert Knuth został zmuszony do umieszczenia „Delikatesów Avantgarde” w obszarze działań okazjonalnych, które bez względu na wynikające z tej sytuacji niedogodności, konsekwentnie od kilku już lat, we współpracy z różnymi galeriami i miejscami sztuki, realizuje (większość projektów zdarza się jednak poza Trójmiastem).

W gdańskich zdarzeniach „Delikatesów Avantgarde” wzięli udział m.in.: Harald Naegeli, Felix Droese, Hilmar Boehle, Alfred Harth, Vollard Kutscher, Gul Ramani, Magdalena Jetelowa, Peter Schmidt, Hans Haacke, Hermann Kassel, VA Wölfl („Neuer Tanz”), Henryk Gajewski, Leszek Przyjemski, Witosław Czerwonka, Jacek Staniszewski, Robert Rumas, Anna Baumgart, Norbert Walczak, Piotr Wyrzykowski, Jarosław Fliciński..., swoje prace przesłali m.in. Jenny Holzer, Roman Cieślewicz, Hanns Haacke Rudiger T. Wich i wielu innych.

Dużą popularnością cieszyły się także koncerty, działania dźwiękowe stale towarzyszące aktywności „Delikatesów”. Stałym ich uczestnikiem był niezastąpiony Mazzoll, grywający świetnie z różnymi muzykami, między innymi razy kilka z Alfredem Harthem. Interesujący projekt zaaranżowania „Delikatesów Dźwięku”, spotkań w bunkrze w lasach oliwskich, w niezwykłym wnętrzu z kilkusekundowym pogłosem, zakończył się jednak wraz ze stałą obecnością galerii w Gdańsku.

Sztuka w kościele

Dzieje nagłego zbliżenia twórców sztuki i ludzi kościoła w Polsce są ściśle związane ze społeczną dramaturgią lat osiemdziesiątych. Najpierw dekrety stanu wojennego, a potem zdelegalizowanie związków twórczych doprowadziły do przyjęcia przez kościół roli organizatora niezależnego życia kulturalnego. Boykot oficjalnych instytucji, podjęty gremialnie przez artystów, skierował ich do świątyń i pomieszczeń przykościelnych. Była to wówczas jedyna publiczna przestrzeń wolności twórczej. Obie strony wydawały się być zaskoczone tym nagłym aliansem, stąd też zdarzały się czasem nieporozumienia natury organizacyjnej i artystycznej. W wielu ośrodkach w całym kraju, w tym również w Trójmieście, doszło na przestrzeni lat osiemdziesiątych do wielu ważnych wydarzeń kulturalnych, zorganizowanych pod patronatem kościoła.

Kościół katolicki w Polsce stał się w tym okresie „azylem dla większości”. Był to bardzo dynamiczny nurt działań artystycznych. Pozostawanie poza nim postrzegane było jako brak solidarności w walce o prawa człowieka i wolność sztuki. Stąd też wystawy, koncerty, przedstawienia teatralne i inne formy twórczej aktywności miały charakter manifestów silnie zabarwionych ideowo. Kryteria ściśle artystyczne w wystawach „otwartych drzwi” schodziły na drugi plan wobec faktu solidarnej obecności twórców pod hasłem „przeciw”. W tamtym okresie najprężniej w naszym środowisku działały: Galeria św. Michała w Sopocie i Galeria św. Jacka u ojców dominikanów w Gdańsku¹.

Doświadczenia lat osiemdziesiątych zaowocowały wieloma zjawiskami integrującymi środowiska artystyczne. Wystawy „Walizkowców”, przygotowywane w małych formatach, prezentowały w całym kraju dzieła najwybitniejszych plastyków polskich. Pokazy sztuki opatrzone tytułem *Obecność* były przeglądami bieżącego dorobku środowisk lokalnych. Tygodnie Kultury Chrześcijańskiej stawały się okazją do zaprezentowania wielorakich nurtów twórczości, również muzycznej i literackiej w murach świątyń². Zjawiska te od początku pomyślane były jako przejściowe i z chwilą uzyskania swobód obywatelskich powróciły do sobie właściwych miejsc.

Z perspektywy następnego dziesięciolecia okres ten jawi się jako pole nowych, płodnych doświadczeń dla obu środowisk. Nieufność artystów przełamana została głównie przez zaangażowanie kościoła w obronę praw człowieka i podmiotowości społeczeństwa, jak również przez stopniowe otwieranie się na coraz bardziej śmiałe formy współpracy z intelektualistami i twórcami. Akceptacja nowych projektów wymagała niekiedy wielu spotkań i dyskusji z hierarchami. Sam uczestnicząc w tym procesie doświadczyłem wielu nieporozumień i kontrowersji wokół faktu obecności współczesnej kultury w kościele. Oparciem dla zbliżenia sztuki i kościoła było nauczanie papieskie otwarte na dialog i współpracę, a nawet wzajemne dopełnianie się religii i sztuki.

Po przełomie roku 1989 sytuacja twórców sztuki w Polsce zmieniła się radykalnie. Zniesienie cenzury i państwowego monopolu w oficjalnym obiegu kultury przywróciło w naszym kraju sytuację normalną, zgodną z zasadami europejskiej demokracji. Kościół przestał pełnić zastępczą rolę

¹ Trudny powrót. Z duszpasterzami o. Sławomirem Słomą i ks. Krzysztofem Niedałowskim rozmawia Henryka Dobosz, „W drodze” (7) 1985, s. 46–52.

² Bogata dokumentacja niezależnej sztuki polskiej lat osiemdziesiątych zebrana została przez jednego z jej animatorów: A. Wojciechowski, *Czas smutku, czas nadziei*, Warszawa 1992.

„azyłu dla większości” i mógł podjąć współpracę z artystami na nowych zasadach, wolną od obciążeń minionego okresu. Niezaprzeczalnym kapitałem lat osiemdziesiątych było wzajemne zaufanie i odkrycie możliwości współdziałania. Efektem tej nowej świadomości było powołanie do istnienia Fundacji Pro Arte Sacra. Grupa ludzi zaangażowanych twórczo i organizacyjnie w niezależny obieg kultury postanowiła wykorzystać prawną formułę i zarejestrować fundację, której cel określono jako wspieranie i promowanie sztuki sakralnej. Fundacja, jako organizacja pozarządowa i niezależna formalnie od kościoła, od początku współpracowała ściśle z Duszpasterstwem Środowisk Twórczych, dzieląc z nim siedzibę w kościele św. Bartłomieja w Gdańsku³. Historię tego zjawiska chciałbym opisać w niniejszym artykule, traktując ją nie tyle jako kronikę, ile jako osobistą refleksję człowieka, który od początku kształtował program działań artystycznych w świątyni przeznaczonej dla artystów.

Gotycki kościół św. Bartłomieja, zrujnowany podczas ostatniej wojny, znajdował się w fazie odbudowy. Jego wnętrze oczyszczone z prowizorycznych dekoracji zdominowane było przez rusztowania ustawione w części wschodniej. Odsłonięcie tej specyficznej scenografii pozwoliło na wykorzystanie jej w wielu działaniach artystycznych. Wnętrze świątyni pozbawione jakiegokolwiek stałego wystroju stanowiło idealną przestrzeń do okresowych wystaw, koncertów, inscenizacji i różnych eksperymentów z pogranicza sztuki i liturgii.

Głębokie przekonanie o pokrewieństwie religii i sztuki, które na różnych drogach i odmiennymi językami próbują wyrazić to, co niewyraźne, kazało mi zapraszać w mury świątyni artystów poszukujących sposobów wyrażania MISTERIUM. Jedynym kryterium była dla mnie szczerść intencji. Nie do przyjęcia były z jednej strony kicz – czyli udawane piękno, a z drugiej działania czysto prowokacyjne, bluźniercze z założenia lub zmierzające do wywołania sensacji, z podtekstem komercyjnym. Jeśli artysta zmagał się z tematem metafizycznym uczciwie, to nawet otwarty bunt wyrażony w sztuce był możliwy do przyjęcia w świątyni. Wiąże się to oczywiście z pewnym ryzykiem subiektywizmu i pociąga za sobą trudną odpowiedzialność osoby decydującej. Zarówno wewnętrzne przekonanie, jak i doświadczenia pierwszych działań potwierdzały tezę, iż w sztuce (podobnie zresztą jak w kościele) nie powinno się stosować zasad demokracji. Moja osobowa odpowiedzialność stawiała mnie niekiedy w sytuacjach wysoce skomplikowanych, pomiędzy wrażliwością wiernych przychodzących do kościoła na liturgię a wolnością twórców. Zdarzały się nawet polemiki z hierarchią i innymi duchownymi. Jednego z podstawowych argumentów w tej materii dostarczył mi Wojciech Misiuro. Podczas rozmowy z biskupem, zatroskanym o dobro „maluczkich”, których trzeba chronić przed zgorszeniem, wyraził postulat, iż artystów też trzeba chronić w kościele, gdyż oni również mają prawo do języka właściwego ich wrażliwości.

Spotkanie współczesnej sztuki, posługującej się często eksperymentem, z publicznością nie oswojoną z nowoczesnymi środkami wyrazu artystycznego w kościele owocowało interesującym dialogiem. Tradycyjne formy obecności plastyki w ramach liturgii, takie jak wielkopostne groby Pańskie i bożonarodzeniowe żłóbki, potraktowane przez młodych artystów jako symboliczne kompozycje bądź nawet instalacje pozbawione przedstawień figuralnych wywoływały szereg pytań. Jako duszpasterz środowisk twórczych wykorzystywałem te szczególne okazje spotkania liturgii i sztuki jako preteksty do homilii interpretującej symboliczną treść znaków. Starłem się uświadamiać przesunięcie, jakie dokonało się w sztukach pięknych od czasów, gdy obrazy pełniły ilustacyjną i edukacyjną funkcję, konieczną przy powszechnym analfabetyzmie. *Biblia pauperum*

³ *Ars Sacra. Pomysł na fundację. „Sztuka karmi się napięciami”*. Z ks. Krzysztofem Niedałtowskim rozmawia Krystyna Czerni, „Znak” (12) 1995, s. 189–196.

straciła swój priorytet na rzecz sztuki sakralnej operującej symbolem, zapraszającej do współinterpretacji, pomagającej w medytacji nawet za pomocą form abstrakcyjnych⁴. Dialog prowadzony zarówno w ramach spotkań liturgicznych, jak i wernisaży, koncertów, przedstawień dramatycznych czy poprzez bezpośrednią dyskusję panelową prowadził w moim przekonaniu do zbliżenia stanowisk i wzajemnego oswojenia się środowisk.

Formy obecności artystów w kościele św. Bartłomieja w Gdańsku rozrastały się systematycznie i wzbogacały często na zasadzie twórczych zderzeń. Tak na przykład powstała tradycja odpustów i jarmarków ludowych, wpisanych w kontekst wielkomiejski. Pomysł młodego plastyka Jacka Zdybła, związanego z Akademią Sztuk Pięknych, polegający na zaproszeniu twórców ludowych do wyrzeźbienia drewnianych ptaszków, został przyjęty entuzjastycznie przez środowisko gdańskie i stał się początkiem serii zdarzeń interdyscyplinarnych, których kulminacją była wystawa megaplakatu niekomercyjnego, zainstalowana na billboardach wokół kościoła i na słupach ustawionych w jego wnętrzu. Jednym z elementów odpustu stało się malowidło Rafała Roskowińskiego *Pan Jezus odpuszcza grzechy*, utrzymane w konwencji *murales*. Prezentacja ta zestawiona została z ekspozycją kapliczek przydrożnych z terenu Pomorza i Kaszub.

Innym przejawem otwartych działań międzys środowiskowych były wystawy sztuki dzieci i osób niepełnosprawnych. Opracowany przez profesjonalistów katalog wystawy *Wiem jak wygląda słońce* był zbiorem pocztówek sprzedawanym na rzecz osób z upośledzeniem umysłowym. Akcje prowadzone z Fundacją Rodzina Nadziei przybierały formy happeningów wychodzących z kościoła na ulice, jak choćby bożonarodzeniowy pochód dzieci opatrzoney mottem *Komu Skrzydła?*

Tematyka pasyjna bywała częstą inspiracją działań artystycznych w kościele. Wielkie fotografie Zbigniewa Treppy, połączone w swoiste misterium z tekstami Wojciecha Grubby, interpretowały sceny męki Jezusa w sposób bardzo zmysłowy i wyrazisty formalnie. *Siedem Słów Chrystusa*, zbiorowa akcja siedmiu plastyków i kwartetu smyczkowego zainicjowana przez Krzysztofa Gliszczyńskiego, stała się interaktywnym zdarzeniem z udziałem dużej grupy publiczności przemieszczającej się w rytm teksów biblijnych i muzyki Haydna.

Wyjątkowe miejsce należy się *Pasji* Teatru Ekspresji, który pod kierunkiem Wojciecha Misiuro przygotował bardzo odważny spektakl posługujący się językiem ciała. Wydarzenie to stało się kanwą filmu nakręconego przez Video Studio Gdańsk dla drugiego programu TVP⁵. Pasja jako liturgiczny dramat staropolski pojawiła się też w murach świątyni w wykonaniu Scholi Teatru Wiejskiego Węgajty, wpleciona w uroczystą niedzielą liturgię.

Klasyczne wystawy sztuki połączone z koncertami muzycznymi układały się w comiesięczny cykl *Per cameram ad ecclesiam*. Owo programowe przechodzenie przez salon do kościoła zaowocowało ciągiem ponad czterdziestu zdarzeń, głównie promujących młodych twórców naszego środowiska. Zasadą były też wieczory poświęcone artystom wybitnym i uznanym za autorytety, jak Marian Czapla z warszawskiej ASP czy Zdzisław Kałdkiewicz. Niekiedy udawało się budować bardzo szczególny klimat tych zdarzeń, wynikający ze współpracy plastyka i muzyka, jak to miało miejsce w wypadku Macieja Świeszewskiego, który zaprezentował swoje cztery wielkie obrazy w symbiozie z muzyką Helmuta Nadolskiego, nieobecnego w Gdańsku ze swoim kontrabasem przez dziesięć poprzednich lat.

Przekazanie kościoła św. Bartłomieja wspólnocie grecko-katolickiej w roku 1997 domagało się znalezienia nowych form obecności sztuki w murach świątyni. Wyjątkowo sprzyjająca takiej sym-

⁴ K. Niedałtowski, *Sztuka – Sacrum – Rytuał. Współczesna perspektywa polska*, „Ethos” 4, 1997, s. 50–54.

⁵ Z. Watrak, *Zmysły, uczucia, namiętności*, „Rocznik Sopocki” 1997, s. 213–229.

biozie okazała się być sytuacja gotyckiego kościoła św. Jana, gdzie Nadbałtyckie Centrum Kultury i Duszpasterstwo Środowisk Twórczych znalazły formułę współegzystencji instytucji, działań artystycznych i liturgicznych oraz pole eksperymentu, którego efekty można będzie ocenić z perspektywy kolejnej dekady.

Dobre miejsce

Kalendarium Nadbałtyckiego Centrum Kultury akurat nie wymienia daty promocji książki Ewy Obniskiej o Monteverdim, a ja pamiętam tylko porę dnia i pogodę. Zmierzchający dzień, przez okna Sali Mieszcząńskiej widać Wielki Młyn i kościół św. Katarzyny, czysto i złościście rysujące się na tle nieba – najpiękniejszy widok Gdańska, jeszcze wówczas nie zeszpecony cukierkową architekturą restauracji na Wyspie Młyńskiej. Od fortepianu płyną pieśni Monteverdiego, z którymi wcale nie kłóci się dźwięk dzwonów, wybijających na nieodległych wieżach szóstą po południu. „Cóż to za dobre miejsce, ten Ratusz Staromiejski” – pomyślałam.

Dobre miejsce – precyzuję sobie teraz – nie tylko ze względu na położenie. Choć istotnie jest to tzw. dobry punkt, bo blisko dworca, z parkingiem i po drodze do innych „inteligentkich” miejsc: redakcji, teatru, klubów. Ileż jednak jest dobrych topograficznie punktów – a mimo to niewykorzystanych, kulturalnie martwych. Budowniczy Ratusza, Antoni van Obberghen, musiał chyba pod fundamenty swego dzieła włożyć jakiś amulet, który po 400 latach zadziałał nadzwyczaj pozytywnie – w starej budowlu po prostu dobrze się dzieje. Albo, mówiąc inaczej, dzieją się rzeczy dobre. W każdym razie od czasu, kiedy powstało w nim Nadbałtyckie Centrum Kultury, a jego dyrektorem został Maciej Nowak.

Mówię to całkiem obiektywnie, bo Nowak ani mi brat, ani swat, niczym mnie nie przekupił, ani nie próbował zjednać. Z początku, wyznaję, odnosiłam się do niego dość sceptycznie – dziwny facet z warkoczykiem, co on tutaj może nawyrabiać? Mój niepokój był tym większy, że akurat byłam bardzo zaangażowana w wymyślone przeze mnie obchody 80. urodzin Tove Jansson. A nuż stanie mi w poprzek już właściwie zaprogramowanych „Muminkaliów”? Załoga dawnego Wojewódzkiego Ośrodka Kultury, przemianowanego z nienacką na NCK, też żywiła uczucia, no, powiedzmy – wyciekające.

Jednak sesja *Świat Muminków* nie tylko odbyła się w przewidzianym terminie (maj 1994), nie tylko była jedną z najbardziej udanych imprez Centrum, ale zapoczątkowała całą serię sesji poświęconych literaturze dla dzieci powstałej w krajach nadbałtyckich (Andersen, Astrid Lindgren, bracia Grimm, baśń rosyjska – wymieniam, wyprzedzając chronologię). Zanim jednak się odbyła, NCK zdążyło się rozkręcić do pełnych obrotów, i to na wielu polach.

Oprócz kontynuacji, takich jak Sesja Tłumaczy i Wydawców Literatury Krajów Nadbałtyckich czy festiwal zespołów folklorystycznych, NCK intensywnie uprawiało pole filmowe (Młode kino litewskie, przegląd filmów Bo Widerberga, cykl bergmanowski, przegląd filmów dokumentalnych i in.), graficzne (Triennale Grafiki Krajów Nadbałtyckich *Piasek i kamień*), fotograficzne (wręcz trudna do policzenia ilość wystaw), muzyczne (Dni Griega, liczne koncerty). Poza tym Nadbałtyckie Centrum Kultury używa swojego metrażu licznym organizacjom, stowarzyszeniom i innym gremiom, czego honorowo nie umieszcza w swoich sprawozdaniach (np. imprezy związane z nominacjami Media Książce do Nagrody Artusa), ale walenie przecież wspomaga.

W dwa lata po powstaniu Nadbałtyckiego Centrum Kultury dobiegł końca remont parteru Ratusza. Z tej okazji prorokowałam w „Dzienniku Bałtyckim”:

„Mały Ratusz stał się domem otwartym. Generalne przezebrowanie parteru dało w rezultacie dwie sale, do których wchodzi się bez wrażenia, że «przekracza się progi przybytku». (...) Różnorodność imprez (plastycznych, muzycznych, literackich) sprawia, że w Ratuszu pojawiają się coraz liczniej tzw. wszyscy. Być może za kwartał, dwa, wejście w zwyczaj i modę, że w Ratuszu wręcz należy się pokazać”.

Otwartości NCK-owi dodała kawiarnia, wkrótce potem zainstalowana w sieni. Pompejańska czerwień ścian nie tylko jest zgodna z życzeniami konserwatorów, ale i dla konsumentów jest podwójnie korzystna: daje wrażenie ciepła, którego nie miała poprzednia sterylna biel, i działa, jak to czerwień, dopingująco. Poza tym ta kawiarnia jest towarzysko nieodzowna: w czasie imprez nie połączonych z poczęstunkiem tu się schodzi na kawę, tu też znajduje azyl „dyskryminowana mniejszość”, czyli palacze, tu można odetchnąć, jeśli na jakiejś sesji trafi się nudny referat albo referent nadmierne rozgadany. Dla gadatliwych powołał zresztą Nowak „Akademię Gaduł”, która jednak wyczerpała swoje możliwości po dwóch sezonach. Okazało się, że gaduły może i jest w Gdańsku wielu, ale takich, którzy by zdołali przyciągnąć słuchaczy – znacznie mniej.

Nadbałtyckie Centrum Kultury pod dyktando Nowaka jest w ogóle niekonwencjonalnie, za to funkcjonalnie gościnne. To nie jest tak, żeby poszczególnym pomieszczeniom były raz na zawsze przypisane określone funkcje. Sala wystawowa służy wystawom, ale w razie czego może w niej obradować przygarnięte przez NCK Stowarzyszenie Pisarzy Polskich. Sień na pierwszym piętrze jest w zasadzie salonikiem kawowym dla uczestników sesji odbywających się w Sali Mieszczańskiej, ale przy imprezach bardziej kameralnych staje się sympatycznym miejscem spotkania autorskiego (tu np. o swoich przygodach z literaturą polską opowiadał Henryk Bereska). A i dla „Niekabaretu” Nowaka stanowi właściwe wnętrze.

Salka przylega do sieni, tzw. Gabinet Burmistrza, raz bywa miejscem posiedzeń, raz pokojem recepcyjnym dla szczególnie dostojnych gości, raz garderobą dla artystów. Co do dostojnych gości: Centrum przyjmowało ich wielu – dyplomatów, biskupów, ministrów, wysokich urzędników państw nadbałtyckich. Bo jest to dobre miejsce dla gdańszczan, gdańskiej kultury i nauki, ale też dla inicjatyw międzynarodowych, promujących współpracę i wymianę kulturalną, a nawet gospodarczą.

Wspomniałam tutaj naukę: jest to jeszcze jeden nurt działalności NCK. Odbywają się tu bowiem i sesje naukowe, np. *Ratusz w miastach nadbałtyckich* czy *Mieszczaństwo gdańskie*, jak i całe cykle wykładów, z których *Gdańskie pamiątki historyczne i symbole kultury* biją rekordy popularności i – ciągłości (w połowie czerwca 99 r. odbył się 70. wykład z tego cyklu).

Synteza, poniekąd i apogeum (jak dotąd) integracyjnej działalności Nadbałtyckiego Centrum Kultury była jednak niepowtarzalna, niezapomniana, jedyna w swoim rodzaju impreza zrodzona z inicjatywy indywidualnej – Mariana Kołodzieja. Ten znakomity artysta z wielkodusznością równą Jego talentowi najpierw narysował, potem wystawił, a na koniec – rozdarował sto kilkadziesiąt żartobliwych portretów współczesnych gdańszczan zasłużonych (bądź tylko czynnych) dla kultury, nauki, polityki. Wystawa *Kto jest kim w teatrze Mariana Kołodzieja* (18.05–4.06.1997) stała się od razu sensacją towarzyską – tłumy waliły zobaczyć, kto i jak został narysowany. A także – kto NIE został, bo i to było znaczące. Po dwóch tygodniach wystawa została „zlikwidowana” przez jej bohaterów – każdy otrzymał swój wizerunek „na zawsze”, w zamian za deklamację, wierszyk, piosenkę... Była to świetna zabawa, ale i promocja NCK. Bo spośród kilkunastu tuzinów sportretowanych na palcach można policzyć tych, którzy wcześniej nie przewinęli się przez wnętrze Ratusza Staromiejskiego.

A tu dodać trzeba, że Kołodziej portretował nie tylko gdańszczan, więc „poza konkursem” znalazło się немало znakomitości: Czesław Miłosz, Günter Grass, Tomasz Tranströmer, Leszek Koła-

kowski, Sławomir Mrozek, by wymienić tylko najbardziej znanych. „Encek”, jak się już popularnie mówi, stał się na dobre domem otwartym i miejscem, gdzie się bywa.

Żeby ten tekst nie wyglądał jednak na panegiryk, muszę zauważyć, że nie wszystko w NCK jest świetne. Niektóre imprezy, jak np. sesje pisarzy i tłumaczy, wyczerpały już swoją formułę i stają się – przepraszam, ale to prawda! – nudnawe. Nie wiem co będzie z sesjami poświęconymi literaturze dla dzieci, skoro „obsłużyły” już one znakomitości tego gatunku (oby nie zdryfowały w folklorystykę!). Trafiają się prelegenci nie sprawdzeni, albo co gorzej – sprawdzeni, ale niereformowalni, niewrażliwi na perswazje, zwracające im uwagę na czas i wrażliwość odbiorców. Poza tym – poza sferą zainteresowań Centrum leży ogromna i płodna dziedzina krajoznawstwa, podróżnictwa i w ogóle turystyki.

No i dobrze. Niedopatrzenia są do naprawienia, z dołka można wyjść, a nowe obszary są do zagospodarowania. Jestem spokojna o przyszłość Enceku – tam zawsze już będzie się coś działo.

media

**Rynek opinii. Dekada wolnego słowa.
Z profesorem dr hab. Wiktorem Peplińskim,
prasoznawcą z Uniwersytetu Gdańskiego,
rozmawia Alina Kietrys**

– Koniec lat 80. i początek 90. to czas przełomu w polskich mass mediach. Pojawiają się nowe, ważne tytuły, rozpoczynają działalność nowe stacje radiowe i telewizyjne. Likwidacja koncernu RSW „Prasa-Książka-Ruch” i sprzedaż tytułów zmieniają układ własnościowy w prasie. Jak ocenilby pan tamtą sytuację w mediach? Czy wolność słowa z perspektywy dziesięciolecia okazała się istotnym osiągnięciem rodzącej się demokracji?

– Z pewnością tak, nawet jeśli też wygenerowała zjawiska negatywne, które można by generalnie określić jako „nieodpowiedzialność słowa”. Prasa polska po raz pierwszy po II wojnie światowej stała się prawdziwą prasą, czyli źródłem informacji. Zaczęła również pełnić rzeczywistą funkcję opiniotwórczą, bez centralnego sterowania. Prasa przestała być dosłownym instrumentem polityki, instrumentem sprawowania władzy przez monopartię. Zniesiono koncesję na wydawanie druków (w 1989 roku dokonano nowelizacji prawa prasowego). To zaowocowało powstaniem kilku tysięcy nowych tytułów, choć wiele z nich nie przetrwało. Ale okazało się, w jaki sztuczny sposób utrzymywany był zakaz komunikowania się z odbiorcami.

6 czerwca 1990 roku zlikwidowano Główny Urząd Kontroli Prasy, Publikacji i Widowisk. Likwidacja centralnego wydawcy RSW spowodowała, że wydawnictwa prasowe stały się elementem wolnego rynku. To były ogromne osiągnięcia.

Podobna sytuacja była w mediach audiowizualnych. Słynna Sky Orunia w Gdańsku powstała w 1988 roku, również rozgłoszenie radiowe pojawiały się spontanicznie, bowiem aż do 1992 roku były to działania bez koncesji. Dopiero powstanie Krajowej Rady Radiofonii i Telewizji oraz ustalenie zakresu jej działalności dało początek procesom koncesyjnym. Wówczas wiele z tych stacji legalizowało swoją działalność.

Rynek mediów stał się rynkiem opinii – niekontrolowanych i nie ograniczanych. To była ogromna zdobycz transformacji, która nadchodziła. Ale równocześnie nastąpiły i inne zjawiska.

Po pierwszym okresie spontanicznego rozwoju okazało się, że te inicjatywy oddolne nie dysponują odpowiednim kapitałem i nie mają pieniędzy na promocję. Wtedy rozpoczął się czas swoistej weryfikacji tytułów.

– **Jak wyglądała sytuacja prasy na Wybrzeżu Gdańskim w tym pierwszym okresie?**

– Początkowo jedynym nowym dziennikiem była „Gazeta Gdańska”, której pierwszy numer ukazał się 22 lutego 1990 roku. Jej geneza ściśle związana była z aktywnością środowiska dziennikarskiego negatywnie zweryfikowanego po grudniu 1981 roku. Warto może przypomnieć, iż po 13 grudnia 1981 roku zwolniono z pracy 14 dziennikarzy tygodnika „Czas”, 8 dziennikarzy „Głosu Wybrzeża” i po 3 z „Dziennika Bałtyckiego” i „Wieczoru Wybrzeża”. W tworzenie „Gazety Gdańskiej” aktywnie włączyli się również redaktorzy prasy drugiego obiegu i z reaktywowanego oddziału gdańskiego Stowarzyszenia Dziennikarzy Polskich. Pismo sfinansowała polsko-szwedzka Spółka z o.o. „Semeco”, pierwszym redaktorem naczelnym był Henryk Galus (zweryfikowany z „Głosu Wybrzeża”), zastęp-

cami natomiast Adam Kinaszewski (usunięty z gdańskiego ośrodka telewizji, który zostanie po roku naczelnym „GG”) i Donald Tusk. Wielu członków redakcji zgłosiło wówczas akces do Kongresu Liberalno-Demokratycznego. W skład pierwszego kolegium gazety wchodził m.in.: Piotr Kapczyński, Jacek Kozłowski, Janusz Lewandowski, Edmund Pietrzak, Tadeusz Woźniak, Andrzej Zarębski. Kolejnymi naczelnymi „Gazety Gdańskiej” byli Grzegorz Fortuna, Ryszard Jaworski, Marek Formela i za jego też kadencji ukazał się ostatni, 1000. numer gazety. Wówczas właścicielem „GG” był już Bogdan Barczyk, posiadacz sieci sklepów, który w sposób specyficzny pojmował niezależność zespołu redakcyjnego.

Drugą nowością prasową na gdańskim rynku był dodatek lokalny do „Gazety Wyborczej”, nazywany „Gazetą Morską”. Pierwszy numer wyszedł 15 marca 1990 roku; dodatek ukazywał się początkowo raz na dwa tygodnie, a od listopada 1996 roku – sześć razy w tygodniu w przeciętnym nakładzie 24 tys. egzemplarzy.

Transformację przeżyły trzy gdańskie dzienniki. „Dziennik Bałtycki” dopisał w podtytule już 4 września 1989 „Niezależne Pismo Wybrzeża” i złożył oświadczenie o „niezależności od jakichkolwiek sił politycznych”. Ta deklaracja zbulwersowała dziennikarzy, szczególnie tych usuniętych z RSW w stanie wojennym. Po likwidacji RSW zespół „DB” powołał Dziennikarską Spółdzielnię Pracy. Jednak podczas przetargu Komisja Likwidacyjna oddała gazetę „Prasie Gdańskiej”, a *de facto* spółce „Przekaz”, o „Solidarnościowym” rodowodzie, i francuskiemu wydawnictwu „Socpress” z koncernu Hersanta.

– **Zaczął się spór sądowy o „Dziennik Bałtycki”. Spółdzielni dziennikarskiej bronili mecenasi Jacek Taylor i Władysław Siła-Nowicki, znani wcześniej jako obrońcy działaczy „Solidarności”.**

– To dodawało pikanterii całej sprawie. W wyniku wyroku sądu w lutym 1991 roku „Przekaz” stał się dzierżawcą pisma i od tego momentu zaczęła się polityczna próba sił. Po roku doszło do porozumienia z przedstawicielem Hersanta i powstała spółka „Baltic Press”, wydawała krótko „Tygodnik Bałtycki”. „Dziennik Bałtycki” w końcowym efekcie uzyskał ogromne dofinansowanie na wyposażenie redakcji i bazę poligraficzną, a nakład gazety wzrósł imponująco, do 80 tys. codziennego wydania i 245 tys. egzemplarzy „Rejsów”. Udziały w 1992 roku wynosiły: 49% „Przekaz” i 51% francuski „Socpress”.

Podobne przeobrażenia przeżył „Wieczór Wybrzeża”, w którym 39% miał Hersant, 11% Zrzeszenie Kaszubsko-Pomorskie i 39% spółka „Przekaz”. Naczelnym „Wieczoru Wybrzeża” został Edmund Szczesiak, a jego zastępcą Tadeusz Woźniak. Ten układ personalny utrzymuje się do dzisiaj¹.

Kolejnym przeobrażeniem własnościowym gazet było przejęcie ich przez „Prasę Wybrzeża”. Ostatnią „rewolucyjną” zmianą było odsprzedaż udziałów w 1994 roku przez Hersanta, który miał trudności finansowe, niemieckiemu koncernowi z Passau w Bawarii, Neue Presse Verlag. Od tego momentu oba tytuły są w całości własnością niemieckiego wydawcy prasowego.

– **Ten fakt spowodował spore zamieszanie, analizowano konteksty polityczne.**

– Pojawiły się komentarze na temat „polskości i niepolskości” prasy w Gdańsku. Zastanawiano się, na ile opcja poglądów i układów właściciela będzie miała wpływ na zarządzanie gazetą. Szerszym echem odbiła się sprawa opisanych przez „Dziennik Bałtycki”, a także „Życie”, domniemych kontaktów Aleksandra Kwaśniewskiego z Alganowem w Cetniewie. Trwa obecnie proces sądowy przeciwko gazecie „Życie”. Właściciel „DB” wystąpił – jak pamiętamy – z listem wiernopoddańczym i przeprosił prezydenta Aleksandra Kwaśniewskiego za publikację w „DB” i wycofał gazetę z całej sprawy. W tym

¹ „Wieczór Wybrzeża” ukazywał się do 2002 roku [red.].

samym czasie odwołano redaktora naczelnego „Dziennika Bałtyckiego” Andrzeja Liberadzkiego, a Maciej Łopiński, prezes wydawnictwa, złożył rezygnację.

– **Przemiany dotyczyły również „Głosu Wybrzeża”.**

– Ta gazeta w początkowej fazie znalazła się w bardzo niekorzystnej sytuacji, bowiem była przez lata oficjalnym zapleczem Komitetu Wojewódzkiego PZPR. Komisja Likwidacyjna sprzedawała tytuł Bankowi Handlowo-Kredytowemu w Katowicach i Gdańskiej Izbie Prywatnego Przemysłu i Handlu. Od 1 maja 1991 roku „Głos Wybrzeża” zaczął się ukazywać jako gazeta prywatna. Gazeta przeżywała kolejne zmiany właścicieli. Nie ustrzegli się oni problemów z właściwym zarządzaniem i w rezultacie w czerwcu 1996 roku sąd ogłosił upadłość „Głosu Wybrzeża”. Nowym wydawcą w lipcu 1996 roku zostało Towarzystwo Wydawnicze „Arkona”. Także ono nie utrzymało gazety. Kolejnym właścicielem została Spółka z o.o. „Delta – Press”, która obecnie wydaje „GW”².

– **Na gdańskim rynku działa również Wydawnictwo Pomorskie z Tczewa, a prasę terenową przez jakiś czas wydawała „Arkona”.**

– Wydawnictwo Pomorskie stało się edytorem kilkunastu gazet sublokalnych, np. „Gazety Tczewskiej”, „Gazety Malborskiej”, „Kuriera Kwidzińskiego”, „Gazety Kociewskiej”, a od 1993 roku zaczęło wydawać „Tygodnik Trójmiasto”, który w bieżącym [1999] roku przekształcił się w „Gazetę Trójmiasto”. Natomiast „Arkona” wydawała 17 tygodników lokalnych w miasteczkach województwa gdańskiego. Obecnie tytuły te wydaje „Polska-Presse”, czyli wydawca niemiecki „Dziennika Bałtyckiego”, który odkupił od „Arkony” wszystkie tytuły i uczynił je dodatkami regionalnymi do „DB”.

– **Pojawiły się w tym czasie na gdańskim rynku także tygodniki i periodyki.**

– Pierwszym poważniejszym był „Tygodnik Gdański”, którego pierwszy numer ukazał się 1 sierpnia 1989 roku. Inicjatorami byli dziennikarze z kręgu tygodnika „Czas” i z „Samorządności”. Pismo ze znakiem „Solidarności” miało nakład 100 tys. egzemplarzy i kolportowane było na terenie całej Polski. Wydawcą „TG” był początkowo Tymczasowy Zarząd Regionu Gdańskiego NSZZ „Solidarność”, później Zarząd Regionu, a w ostatniej fazie Spółka z o.o. „Przekaz”. Ukazało się 120 numerów „Tygodnika Gdańskiego”.

Drugim tytułem ściśle związanym z przemianami politycznymi była „Młoda Polska” – pierwszy numer ukazał się 28 października 1989 roku. Redaktorem naczelnym został Wiesław Walendziak, a trzon redakcyjny tworzyli dziennikarze – działacze z poznańskiego Związku Akademickiego „Verbum” i gdańskiego Związku Akademickiego „Młoda Polska”. Mocną stroną pisma była publicystyka polityczna, ale niestety, żywot tytułu był niedługi. Ostatni numer ukazał się 16 marca 1991 roku.

Istniał również tygodnik „Wybrzeże”, który powołała jeszcze RSW [Robotnicza Spółdzielnia Wydawnicza], by zapłacić lukę po tygodniku „Czas”. Pismo na skutek kłopotów finansowych zostało zawieszone w styczniu 1990 roku. Po kilku miesiącach właścicielem tytułu stał się Krzysztof Duda. Od listopada 1990 roku zaczął się ukazywać dwutygodnik „Wybrzeże”. Kolejne przeobrażenia – ostatnie z maja 1992 roku też nie uchroniły pisma przed upadkiem.

– **W nurcie pism politycznych pojawił się nowy tytuł, „Przegląd Polityczny” – kwartalnik, który ukazuje się od 1991 roku.**

– Kwartalnik wydaje środowisko konserwatywno-liberalne. Jednym z twórców pisma był Donald Tusk, a publikowali w nim m.in. Andrzej Drzycimski, Janusz Lewandowski, Ireneusz Krzemiński, Jacek Kozłowski, Dariusz Filar, Jacek Merkel. Kwartalnik stale poszerza skład piszących współpracowników.

² „Głos Wybrzeża” ukazywał się do 2005 roku [red.].

W Gdańsku pojawił się też w 1990 roku organ ruchu anarchistycznego „Mać Pariadka”. Ukazało się kilkadziesiąt numerów pisma.

Również lewica miał w tym czasie swoje tytuły. W 1990 roku ukazał się „Socjaldemokrata”, w 1993 roku ten, właściwie biuletyn, przeobraził się w „Socjaldemokratę Gdańskiego” – miesięcznik redagowany przez Piotra Kotlarza. W 1994 roku pojawił się „Głos Lewicy”. Nieco dłużej funkcjonowała „Trybuna Nadmorska” – od października 1995 do sierpnia 1996 roku. Swój organ partyjny miała również Polska Partia Socjalistyczna (marzec 1996), w którym informowano, iż wydawca znajduje się w Warszawie, ale pismo obejmuje swym zasięgiem również Gdańsk. W kwietniu 1994 roku pojawił się numer okazowy „Bez uprzedzeń” – pisma Unii Polityki Realnej.

– Czy obcy kapitał w sposób istotny kształtował oblicze polskiej prasy w tym okresie?

– Kapitał obcy rzeczywiście szeroką rzeką wlał się na prasowy rynek polski. Hersant odsprzedał „Dziennik Bałtycki” i „Wieczór Wybrzeża” bawarskiemu wydawcy, który jest również właścicielem ponad 20 tytułów na terenie całej Polski. Norweska Orkla również dobrze usadowiła się na polskim rynku prasowym, z 51% udziałem w „Rzeczpospolitej” – półoficjalnym organie rządowym. Prawie cała prasa ilustrowana, tzw. kobieca, wydawana obecnie w Polsce jest w rękach kapitału niemieckiego i częściowo amerykańskiego.

Kapitał obcy spowodował niewątpliwie ważną modernizację techniczną wykupionych mediów, dostosowanie polskich standardów wydawniczych do norm światowych. Nastąpiła zmiana układu graficznego, szaty, zwiększenie objętości tych dzienników, upodobnienie zarówno w kształcie, jak i zawartości do współczesnej prasy światowej. W tym zakresie nie powinniśmy już mieć kompleksów. Ale równocześnie zaczęła się monopolizacja własności tej prasy. Z jednego monopolu przeszliśmy w inny monopol, który dysponuje dużą siłą. Niekoniecznie musi tej siły natychmiast używać, ale może w przyszłości odgrywać znaczącą rolę czy to w sferze oddziaływania ekonomicznego, czy także politycznego w Polsce. Tego jeszcze dokładnie nikt nie przeanalizował, nie sprawdził. Bycie monopolistą zachęca do używania władzy, którą się dysponuje.

– Ruch prasowy był więc ogromny w pierwszym okresie kształtowania mediów w nowej rzeczywistości.

– Tak. Probierzem sytuacji może być Gdańsk. Warto zwrócić uwagę, że nie utrzymał się w prasie codziennej żaden samodzielny tytuł, który powstał po roku 90. To jest zjawisko dość symptomatyczne. Również w skali ogólnopolskiej ruch prasowy tuż po 1989 roku był ogromny i niewiele nowych tytułów z tego okresu się utrzymało. Wyjątkiem absolutnym jest „Gazeta Wyborcza”, która w tym roku obchodzi jubileusz dziesięciolecia. Tę gazetę w fazie początkowej promowała historia, a kapitał przyszedł, bo Agora ma trzynastoporocentowy udział kapitału amerykańskiego, który wspiera „Gazetę Wyborczą” rozsądnie.

Niestety, nie zawsze kapitał, który wchodził w tytuł prasowy, wiedział, co ma zrobić z gazetą. Dzienniki i tygodniki w tym pierwszym okresie kupowali bardzo różni posiadacze kapitału.

Drugim tytułem, który zdomował się na rynku prasowym w ostatnich latach jest „Życie”. W tę gazetę wszedł m.in. kapitał niemiecki. Największe niebezpieczeństwo bycia zależnym jest wówczas, gdy jest jeden kapitał. Kilku kapitałodawców daje paradygmat jakiejś niezależności.

– Czy zachodzące w Polsce przemiany w sposób zadowalający wyzwoliły nowe tematy i nowy język mediów?

– Bez wątplenia tak. Upraszczając nieco można powiedzieć, że do 1989 roku – biorąc pod uwagę prasę oficjalną – królowała tzw. nowomowa i sztucznie narzucony standard propagandowy dysponentów mediów. W tym zakresie po 89 roku nastąpiły ogromne przeobrażenia. Pojawiły się prawdziwe media opinii. Nawet te najbardziej skrajne w poglądach, zarówno „z lewa, jak i z prawa”, doszły do głosu. To

spowodowało, że w gruncie rzeczy nie ma tematów tabu. Wystarczy porównać publikacje „Gazety Polskiej” i tygodnika „Nie”, albo posłuchać Radia Maryja i „Rozmów niekontrolowanych” w Tok FM. Wcale jednak to nie znaczy, że wszystkim zjawiskom w mediach należałoby przyklasnąć bez zastrzeżeń. Ale wszelka, nawet potencjalna, ingerencja w meritum tematyczne może okazać się wprowadzaniem przez boczną furtkę na powrót cenzury. Stąd ogromne wyczulenie, także środowiska dziennikarskiego, na wszelkie przejawy ingerencji.

– Pojawiły się jednak protesty społeczne przeciwko niektórym tematom i tytułom – zarówno politycznym, jak i pornograficznym.

– Ale proszę zwrócić uwagę, że na te społeczne reakcje środowisko dziennikarskie reaguje bardzo ostrożnie. Nawet jeśli pojawia się dyżurny temat pornografii. Także niektórzy politycy są ostrożni, bo boją się, że za tym mogą pójść trwalsze w skutkach ingerencje w rzeczywistość niezależną opinię.

– Czy pańskim zdaniem cenzura przestała istnieć?

– Nie. Przestała istnieć cenzura polityczna instytucjonalna. Natomiast istnieją różne formy paracenzury skutecznej, nawet nie jestem pewien, czy nie tak skutecznej, jak ongiś cenzura polityczna. Kodeks Karny w tej chwili stał się doskonałą formą cenzurowania, zamykania ust niektórym treściom, szczególnie tym interwencyjnym w prasie. Na przykład kwestia naruszenia dóbr osobistych, albo kwestia utraty dóbr materialnych podmiotu przy nagłaśnianiu niekorzystnych opinii na jego temat. Nakaz sądowy nie tak dawno uniemożliwił wyświetlanie filmu dokumentalnego o firmie Amway, czy nakazane sądowo milczenie „Dziennikowi Bałtyckiemu” w związku z publikacjami o firmie Banpol.

Sprawa tzw. dóbr osobistych, których dochodzić można sądowo, stanowi również swoisty knebel dla niektórych publikacji prasowych. Nawiazki w kwocie 2,5 mln złotych, które może przyjąć sąd, są w stanie zaszkodzić skutecznie niejednemu wydawcy. To działa paraliżująco przede wszystkim na właścicieli pism. Wolność mediów istnieje przede wszystkim dla wydawców i nadawców. Dziennikarz ma obowiązek realizować profil i określone instrukcje, które płyną ze strony władz redakcji. Każdy więc, kto chce się dzisiaj utrzymać, kto chce stabilizacji na stanowisku w redakcji, będzie instrumentem – przedmiotem przekazu, a nie podmiotem. Szczególnie to dotyczy tych pracowników redakcji, którzy nie mają umowy o pracę, tylko umowę cywilno-prawną. Nie są więc objęci prawem pracy i w każdej chwili mogą zostać zwolnieni. To powstrzymuje dziennikarzy przed lekceważeniem „instrukcji” kierownika redakcji, czy redaktora naczelnego. To może zagrażać wolnemu wyrażaniu opinii przez dziennikarzy na określony temat.

– Przemiany polityczne, strukturalne redakcji wprowadziły też zmiany w składzie osobowym wszystkich pism. Pojawiła się po roku 1989 nowa grupa osób, uprawiających zawód dziennikarski. W wielu lokalnych pismach wystarczy „matura i chęć szczerą”, by zostać dziennikarzem.

– To istotny problem. Wlana została do tego zawodu świeża krew. Odeszli z zawodu ludzie skompromitowani, ale równocześnie weszli młodzi ludzie w żadnym stopniu nie przygotowani do pełnienia funkcji społecznych, które przypisane są dziennikarstwu. W wielu redakcjach mówiono: „Chcesz być dziennikarzem? To od dzisiaj jesteś”. W efekcie wpłynęło to ujemnie na poziom publikacji nie tylko w prasie lokalnej w Trójmieście. Można mówić o zjawisku ogólnopolskim, którego usunięcie wymaga czasu, przemian strukturalnych i mentalnych. Łatwe kariery, pozycja Nikodema Dyźmy również w tym zawodzie bardzo dobrze się usadowiły. Brak przygotowania profesjonalnego, brak wykształcenia nadrabiany był zaangażowaniem politycznym. To dość niebezpieczne zjawisko, ale charakterystyczne dla każdej niemal rewolucji. Zawsze potrzebni są piszący na pierwszej linii. Z biegiem lat muszą jednak następować zmiany i to zmiany kompetencyjne. One w naszym mass mediach do-

konują się powoli. Najbardziej widoczne są braki w znajomości prawa prasowego, etyki dziennikarskiej. Ograniczone spektrum wiedzy profesjonalnej powoduje często, że dziennikarze traktują swój zawód instrumentalnie. Realizują tezę *a priori*, nie bacząc na wszystkie możliwe szkody, jakie wyrządzą po drodze. To zjawisko negatywne.

Środowisko dziennikarskie – także gdańskie – reaguje alergicznie na wszelkie pomysły związane z wprowadzeniem wymogów zawodowych. Uważa to za swoiste ograniczenia, zamach na wolność prasy. Nie docierają do decydentów mass mediów argumenty, że to zawód, który wymaga kwalifikacji. Taki syndrom „obłożonej twierdzy” jest jeszcze ciągle zaleganiem przeszłości, tej, z którą dziennikarze starają się walczyć. Nikt nie może być prawnikiem bez przedmiotowych studiów, a o rozprawach sądowych może pisać każdy?! To prowadzi do absurdów zawodowych.

Zawód dziennikarza i pióro dziennikarza jest jak skalpel chirurga. To dzisiaj niepopularna teza, ale działania mass mediów mogą uzdrowić, wyciąć guza, albo chorego zabić – przez brak kwalifikacji i doświadczenia. Kłamstwo dziennikarskie ma dzisiaj ogromną moc rażenia, szczególnie dzięki mediom elektronicznym. Telewizyjne kłamstwo może dzisiaj nabierać monstrualnych rozmiarów, bardzo marnie uświadamianych przez odbiorców. To jest stopień wewnętrznej odpowiedzialności dziennikarza i nadawcy, właściciela medium. Żeby uświadomić sobie tę skalę odpowiedzialności, trzeba określonej wiedzy. Deprecjacja zawodu dziennikarskiego, niestety, trwa.

Wiedza o roli i funkcjach tego zawodu istnieje co najmniej od 200 lat. Jeżeli w tej chwili tak się spłyca funkcje tego zawodu, dąży się do ograniczenia wolności mediów, ich niezależności i świadomości – to z tych faktów nie płyną wnioski optymistyczne. Do wykonywania tego zawodu potrzebna jest wszechstronna i rozległa wiedza, wtedy dziennikarstwo spełnia swą społeczną funkcję.

– **Co dla pana jest największym zaskoczeniem w tzw. pierwszej dekadzie wolnych mediów?**

– Obraz mediów zmieniał się bardzo szybko właśnie w tej dekadzie. Spełnia się przepowiednia McLuhana o „globalnej wiosce” dzięki działaniom mediów elektronicznych. Ta dekada przyniosła szybki i wszechstronny dostęp do informacji.

Negatywnym zaskoczeniem okazała się afirmacja różnych, często bardzo skrajnych i trudnych do akceptacji postaw i poglądów. Wydawało się, że niektóre, zdevaluowane odeszły w przeszłość. Ale to nieprawda. Rozpowszechniane nadal trafiają na podatny grunt. Zaskoczeniem jest np. wulgarny język mediów, który pozornie powinien odstraszać odbiorców. Tymczasem wg badań okazuje się, że gdyby tygodnik „Nie” zmienił swój język, to mógłby spaść w nakładach dziesięciokrotnie. Taka forma i język, które oceniam pejoratywnie, znajdują swoich stałych odbiorców. Niepokojące jest też obniżenie pewnych norm etycznych, funkcjonujących w środowisku wśród nadawców. Zalew zbrodni, przemocy, demoralizuje w sposób katastrofalny, szczególnie młodego odbiorcę. Żadne urzędowe restrykcje nie przynoszą pozytywnych rezultatów. Odbiorcy poddają się trwającej manipulacji mediów i to w różnych dziedzinach: od reklamy po informację, niestety. Reklamowanie z przymrużeniem oka np. piwa bezalkoholowego jest wręcz dowodem hipokryzji mediów.

– **W dwudziestoleciu międzywojennym mawiano, że nic tak nie ożywia gazety, jak trup na pierwszej stronie.**

– Oblicza tamtej prasy nie da się porównać z dzisiejszym obrazem mediów. Dzisiaj krew w gazetach jest nie na pierwszej, a na kilku kolejnych stronach. A tak naprawdę niebezpieczne są media audio-wizualne, przede wszystkim telewizja. Dochodzi się dzisiaj do przekonania, że jedyną motywacją emisji programu jest zgromadzenie jak największej ilości widzów. Wtedy warto nadać reklamy bądź program, który może porazić i przerazić.

– **Telemetria stała się wszechobecna. A w prasie liczy się oczywiście nakład i sprzedaż.**

– Probierezem poziomu cywilizacyjnego naszego społeczeństwa w tej dobie może być jednorazowy nakład dzienników. Waha się on w granicach 5 mln egzemplarzy. To jest porównywalne do jednego dziennika, który wychodzi w rozwiniętym kraju zachodnim. Chodzi oczywiście o prasę poważną, społeczno-polityczną, informacyjną. W Polsce jest katastrofalnie niski stopień czytelnictwa codziennych gazet. To wynika z niskiego poziomu zamożności społeczeństwa, ale również z poziomu intelektualnego, problemów związanych z systemem kształcenia, oświaty.

Zupełnie inaczej wygląda sytuacja jeśli chodzi o tygodniki czy miesięczniki. Tam najwięcej jest prasy kalkowej, sensacyjno-rozrywkowej, brukowej, która dociera do poszczególnych środowisk. Obficie zaowocowała tzw. prasa kobieca i młodzieżowa, kalkowana z prasy niemieckiej. To są wydania kilkunastomilionowe, a jeśli chodzi o miesięczniki – to liczba przekracza 30 milionów egzemplarzy. Model takiego pisma to powielanie treści i formy – sensacyjnej, plotkarskiej. To swoisty wykwit kultury masowej, który obniża poziom odbiorców.

– **Jak wygląda sytuacja prasy literackiej i poświęconej problemom kultury?**

– Niewysokie nakłady. Tytuły te utrzymują się dosłownie cudem. Zazwyczaj dzięki aktywności, inicjatywie i uporowi wydających te pisma. Znajdowanie sponsorów na tak niskonakładowe tytuły graniczy z ekwilibrystką. Ta prasa trafia do bardzo wąskich grup odbiorców i choć mówi się, że w Polsce ukazują się około stu takich tytułów, to nakłady są nieomal śladowe.

W Trójmieście ukazują się w miarę regularnie „Tytuł”, „Topos”, „Pomerania”, „Autograf-post” i kilka specjalistycznych pism muzycznych, a także ostatnio „30 dni” – miesięcznik społeczno-kulturalny. Natomiast nie ma żadnego znaczącego tygodnika, choćby porównywalnego z dawnym „Czasem”. W Trójmieście tygodnik wyraźnie nie może się utrzymać i znaleźć czytelnika. To ewenement, bo Gdańsk aspiruje do znaczącego ośrodka kultury i nauki w Polsce i swego centrum politycznego właśnie w ostatniej dekadzie.

– **Jakie są przyczyny takiego stanu rzeczy?**

– Zastanawiałem się wielokrotnie i nie mogę znaleźć sensownej, wiarygodnej odpowiedzi. Wydaje mi się, że działania w tej materii nie natrafiają na szersze poparcie miejscowej klasy politycznej. To tak, jakby środowisku dużego dzisiaj regionu nie zależało na tego typu promocji prasowej. Nie ma odpowiedniego klimatu, który popularyzowałby takie działania. Kapitał prasowy obcy, który jest na tym terenie, nie ma interesu w tworzeniu tygodników. Warto pamiętać, że wszędzie na świecie prasa kulturalna, naukowa jest sponsorowana i wspierana przez różne agendy władzy.

– **Media elektroniczne, szczególnie radiowe, poradziły sobie w regionie gdańskim całkiem dobrze.**

– To prawda. Zaistniało i utrwaliło się Radio Plus. Jest Radio Zet, RMF FM, ma ciągły czas antenowy Eska Nord i Radio Trefl, słowem nieźle konkurują z Radiem Gdańsk S.A. Jest pewna specyfika tych rozgłośni, należy się tylko zastanowić, czy taka bezwzględna pogoń za reklamami wpływa kreatywnie na zawartość programową. Liczba programów informacyjnych, publicystycznych zmniejsza się w ostatnich latach niekorzystnie.

– **A telewizje? One wyraźnie, nawet te które istniały, nie mogą konkurować z programem regionalnym gdańskiej „Trójki”.**

– To prawda. Sky Orunia przestała istnieć. Nie ma śladu po Telewizji „Trójmiasto”. Powoli raczkuje Sel-Szat, ale trudno jeszcze powiedzieć, co z tego wyniknie. To są telewizje w kablu, bez koncesji. Żadna więc niezależna, niepaństwowa stacja nie mogła się na trwałe wpisać w krajobraz gdański. Sky Orunia była ewenementem w skali polskiej.

– **Gdańska telewizja publiczna ma problemy wynikające z podporządkowania regionalnej stacji działaniom centrali w Warszawie.**

– To wynik absurdalnej, centralistycznej zasady podporządkowania Warszawie ośrodków regionalnych. Odebranie ośrodkom autonomiczności, utrudnienie oddziaływania na kształtowanie lokalnej opinii publicznej, możliwość artykulacji pewnej specyfiki regionu, w tym politycznej, gospodarczej, kulturotwórczej, niemożność kreowania liderów polityki lokalnej, kultury, nauki to są jakieś nieporozumienia, pokutujące w sposobie zarządzania telewizją w Polsce od lat.

W Gdańsku nie można lekceważyć akceptowanych i wypromowanych programów lokalnych, takich jak „Gdański dywanik”, „Panorama”, „Punkt”, „Co mnie gryzie?”, „Kronika kulturalna”, „Kości niezgody”, czy programów sportowych.

– **Czy podstawowe funkcje mediów: informacyjne, kontrolne, edukacyjne, kulturotwórcze są w tej chwili spełniane?**

– Stworzone zostały możliwości do wypełniania funkcji informacyjnej i kontrolnej. Z tym, że funkcja kontrolna napotyka bariery, które uniemożliwiają skuteczność oddziaływania. W każdym cywilizowanym kraju ktoś, kto utracił dobre imię w wyniku wiarygodnych informacji przekazywanych przez media, praktycznie kończy swój żywot polityczny. U nas politycy są nieprzemakalni. Udowadnia się im nadużycia i nie przekłada to się na żadne skutki polityczne. Tu się należy zastanowić nie tylko nad politykami, ale i wyborcami.

– **A funkcja edukacyjna?**

– Jest sprzężona z funkcją informacyjną. Negatywna zawartość mediów audiowizualnych to zagrożenie funkcji edukacyjnych.

Tytuły typu „Dziewczyna”, „Machina”, „Popcorn”, „Bravo” schlebiają gustom, ale odgrywają zdecydowanie negatywną rolę w procesie wychowania. Lansują niebezpieczne stereotypy zachowań, są zwierciadłem homogenicznych oczekiwań odbiorców.

Kultura wysoka jest w odwrocie. I to poważne i realne zagrożenie mediów dnia dzisiejszego, u schyłku odchodzącego stulecia, po pierwszej dekadzie wolnych mediów.

– **Dziękuję za rozmowę.**

Producenci telewizyjni i targi video

Niezależny producent telewizyjny i na rynku europejskim pojawił się niedawno. W krajach takich jak Francja czy Wielka Brytania dopiero w połowie lat osiemdziesiątych powstawać zaczęły telewizje komercyjne. Kiedy zaczął kończyć się monopol państwowych molochów – pojawiło się zjawisko prywatnych firm produkcyjnych. Wynikało to z prostego rachunku ekonomicznego, który w komercyjnych stacjach telewizyjnych pełnił rolę zasadniczą. Firmy niezależne były po prostu tańsze.

Również kierunek rozwoju technologii telewizyjnych – komputery i miniaturyzacja – sprzyjał powstawaniu prywatnych producentów. Na tym tle rozwój niezależnej produkcji telewizyjnej w Polsce przedstawia się nie najgorzej. A wszystko zaczęło się w Gdańsku.

W 1989 roku przy Komisji Krajowej NSZZ „Solidarność” powstało Biuro Informacji Prasowej (BIPS), agencja prasowa związku. Jej szefem został Arkadiusz Rybicki. W BIPS-ie zaczęli pracować Marian Terlecki, wcześniej pracownik TV Gdańsk, i Marek Podgórczyk, dyrektor Biura Prasowego I Zjazdu „Solidarności”. Dzięki ich inicjatywie japońskie związki zawodowe (NHKL) podarowały „Solidarności” profesjonalną kamerę telewizyjną najnowszej generacji, z zestawem montażowym i kasetami. W ramach BIPS-u powstała pierwsza niezależna od władz państwowych firma producencka. Uczestnicy I Zjazdu „Solidarności” w sierpniu 1981 r. informację o tym przyjęli entuzjastycznym aplauzem. Monopol PRL na wiadomości został symbolicznie przełamany.

Nie pamiętamy już dziś, że w 1981 roku nikt jeszcze nie dysponował magnetowidami. Dotarły one do nas, podobnie jak i telewizja satelitarna, w drugiej połowie lat osiemdziesiątych. Wówczas rozpoczęła się era niezależnego obiegu kaset VHS i faktycznego łamania monopolu komunistów w dziedzinie informacji. Do momentu wprowadzenia stanu wojennego TV BIPS dokumentowała życie „Solidarności” i działalność Lecha Wałęsy.

W pewnym sensie losy Mariana Terleckiego oraz pierwszej kamery (notabene znacznie lepszej niż posiadane wówczas przez Telewizję Polską) – to losy narodzin niezależnej produkcji telewizyjnej. Szczęśliwie udało się telewizyjnej ekipie BIPS-u uniknąć aresztowania i zagrabienia sprzętu w czasie wprowadzania stanu wojennego. Dzięki nim sfilmowano z ukrycia wiele demonstracji i wydarzeń 1982 i 1983 roku.

W 1983 roku w klasztorze pallotynów gdańskich powstał dział produkcji video. Tam „po cichu” trafiła kamera „Solidarności”. U pallotynów poza oficjalnym systemem zrealizowano pierwszy polski film dokumentalny pt. *Ksiądz Jerzy*. Marian Terlecki jako realizator i Włodzimierz Reczek jako operator udokumentowali na taśmie życie i śmierć księdza Jerzego Popiełuszki. Dla władz komunistycznych tego było za wiele. Jesienią 1985 roku Terlecki został aresztowany, a kamera zarekwirowana.

Jednak rzucone ziarno dało swoje owoce, niezależna produkcja była kontynuowana. Ośrodek video przeniósł się od pallotynów do Bazyliki Mariackiej i dekretem biskupa Tadeusza Gocłowskiego powołany został do życia Dział Dokumentacji Diecezjalnej Video. Podczas pobytu Terleckiego w areszcie ośrodkiem kierowali Marek Łochwicki i Ryszard Grabowski.

W tym samym czasie w Paryżu, jakby w odpowiedzi na aresztowanie Terleckiego, przy zgromadzeniu polskich pallotynów powstało „Stowarzyszenie Video Dialogue”, prowadzone przez wyżej

podpisanego oraz księdza Leszka Malewicza, a następnie Stowarzyszenie Video Modus z Krzysztofem Talczewskim, Bogusławem Sonikiem, Piotrem Wejchertem, Januszem Feliksem – polskimi emigrantami politycznymi. Było to wsparcie gdańskiej inicjatywy produkcji tv.

Druga połowa lat osiemdziesiątych to burzliwy rozwój powszechnie dostępnych technik video. Do Polski zaczynają docierać magnetowidy i filmy na kasetach. W Paryżu powstaje założony przez Mirosława Chojckiego Video Kontakt, który produkuje niezależne magazyny video na kasetach VHS – przemycane do Polski podobnie jak książki paryskiej „Kultury”. W Warszawie Jacek Fedorowicz (gdańszczanin) tworzy satyryczny magazyn video, którego w jakimś sensie kontynuacją jest emitowany obecnie *Dziennik Telewizyjny*¹. „Drugi obieg” video pozbawia władzę telewizyjnego monopolu.

W 1987 roku Marian Terlecki zostaje zwolniony z aresztu. DDD Video skupia się na problematyce religijnej.

W 1988 roku zostaje powołana do życia Agencja Filmowa Profilm spółka z o.o., jedna z pierwszych prywatnych firm produkcji telewizyjnej. W tymże roku, dzięki sprzętowi uzyskanemu od paryskich przyjaciół, Video Studio filmuje gdańskie strajki, powstają „gorące” dokumenty; realizowane są pierwsze filmy dokumentalne dla telewizji publicznej. Profilm tworzy cykl o polskich rozgłoszeniach radiowych działających na Zachodzie, m.in. o Radiu „Wolna Europa”.

W tym czasie firmy producenckie powstają jak grzyby po deszczu. Szef „Elgazu” kupuje profesjonalny sprzęt telewizyjny – powstaje Prywatna Telewizja Elgaz. Jednak poza szumną nazwą Telewizja Elgaz zajmowała się tylko sprawami technicznymi.

W Sopocie powstaje TV Baltic, firmę zakłada również Jerzy Afanasjew junior. Powstaje też wiele jednostek efemerycznych, nastawionych na obsługę pracowników telewizji publicznej w Gdańsku. Dział Dokumentacji Diecezjalnej Kurii Biskupiej przekształca się w Fundację Filmów i Programów Katolickich VIDEO STUDIO Gdańsk.

Profilm rozpoczyna produkcję programu Wiesława Walendziaka *Bez znieczulenia*, pierwszego poważnego cyklu programów publicystycznych produkowanych poza telewizją państwową. Marian Terlecki zostaje najpierw szefem gdańskiego ośrodka TVP, a następnie Prezesem Radiokomiteu.

Na początku lat 90. powstaje kilka niedużych firm, takich jak „Hart-Film” Hanny Terleckiej (programy dla dzieci, dobranocki), „Synergia” – firma produkująca kasety instruktażowe, „Amber film” specjalizuje się w reklamówkach, reportażach i programach dla TV Gdańsk, Profilm zaś produkuje szereg programów cyklicznych: od 1993 r. *Lalamido*, od 1995 – *Od przedszkola do Opola*.

W gdańskich firmach powstało łącznie kilka tysięcy filmów dokumentalnych, programów publicystycznych, reportaży, teledysków. Z inicjatywy gdańskich producentów zostało powołane w Warszawie Stowarzyszenie Niezależnych Producentów Telewizyjnych – ważny ośrodek opiniotwórczy.

W 1993 roku odbyły się w Sopocie pierwsze w Polsce Targi Nadawców i Producentów Telewizyjnych – w skrócie NIPTEL, organizował je „Profilm”. Nie były one zbyt okazałe, wystawców było tylko 13, a akredytowało się kilkadziesiąt osób. Patronat nad imprezą objęła Krajowa Rada Radiofonii i Telewizji, Wojewoda Gdański i Prezydent Sopotu.

Targi NIPTEL pojawiły się jako naturalny element rozwoju rynku mediów. Nowe stacje telewizyjne szukały producentów, producenci telewizyjni szukali kontaktów z szefami anten, firmy techniczne i komputerowe szukały możliwości prezentacji swoich wyrobów. Targi wychodziły naprzeciw tym potrzebom. Zaczęły dynamicznie się rozwijać – kolejne edycje skupiały coraz większą ilość wystawców i osób akredytowanych, odbywało się wiele imprez towarzyszących: sympozja, konferen-

¹ Od. red.: emisja w latach 1995–2005.

cje prasowe, rauty, koktajle i bankiety. Wydawało się, że Sopot stanie się drugim Cannes, a Państwowa Galeria Sztuki nie pomieści większej liczby wystawców. W 1995 roku NIPTEL zajmował całe podziemie i górne sale PGS. Było 60 wystawców i 200 osób akredytowanych; zawierano kontrakty, to podczas targów firma AVID sprzedawała swój news room Polsatowi.

W 1995 roku telewizja publiczna, jakby zazdrosna o sukces NIPTEL-a, zorganizowała konkurencyjną imprezę w warszawskim Pałacu Kultury pn. Targi Media Forum. Niedoskonałe naśladownictwo stało się początkiem zmierzchu obu imprez. Rynek produkcji telewizyjnej, w który mocno ingerowali politycy, zatracił swoją dynamikę, targi przestały mieć charakter handlowy. NIPTEL bronił się seminariami i konferencjami prasowymi oraz Okrągłym Stołem Mediów, zorganizowanym przez Stowarzyszenie Niezależnych Producentów Radiowych i Telewizyjnych.

Od 1995 roku przyznawano w Sopocie Nagrodę Mediów „NIPTEL”. Laureatami zostali: Radio RMF (1995), Wiesław Walendziak (1996), Radio Vanessa (1997), II Program TVP (1998).

W 1997 roku Targi NIPTEL zmieniły formułę z typowo wystawienniczej, handlowej, na prezentacyjną. Jednak i ta nowa formuła nie cieszyła się już większym zainteresowaniem. Organizatorzy z przykrością postanowili w 1998 roku zawiesić Targi, odbył się tylko Okrągły Stół Mediów, podczas którego wręczono Nagrodę Mediów „NIPTEL”.

Czy jest sens kontynuacji Targów? Tak, pod warunkiem, że zarówno nadawcy, producenci, jak i politycy będą chcieli spotykać się w słonecznym Sopocie. Będą chcieli – jeżeli rynek mediów elektronicznych będzie się rozwijać normalnie.

ks. Witold Bock
współpraca: Dorota Nelke

Plus na plusie

Po co? – na dobry początek

Po co? – jest pytaniem na tyle niefilozoficznym, że nie przestraszy nikogo. Nie jest to również pierwsze pytanie, bo wcześniej warto zapytać: kto, kiedy, gdzie i jak? Dobrze opowiada też o metodzie, jaką chce zastosować piszący te słowa. Zbyt krótko mamy gdańskie Radio Plus, a jeszcze krócej ogólnopolskie, aby zmobilizować się do zapachu kronikarskiego. Plus powstał zresztą nie po to, by pisać o nim kroniki. Stał się od początku żywiołem ludzi – najczęściej młodych – którzy działali tak szybko, że abp Tadeusz Gocłowski, właściciel rozgłośni, otrzymał natchnienie do mówienia o cudzie. – Gdyby ktoś, jeszcze 10 lat temu powiedział, że w Gdańsku będziemy mieli radio i to radio katolickie, nazwalibyśmy go szaleńcem – na kolejnych urodzinach rozgłośni powtarzał biskup. Zwłaszcza te 1., 2., czy 3. urodziny pozwalały nawet nadużyć słowa: cud. Uważnie wsłuchujący się jednak w retorykę biskupa zauważyli, że dmuchająca w zagle duma nie stępiała czujności sternika. W uroczystych kazaniach z okazji rocznic zarówno dyrekcja, jak i redaktorzy radia wyczuwali, że ewangelizacja przez sukces słuchalności jest tylko częściowa. Pytanie: po co to radio? – znajdowało różne, przede wszystkim w rozstawieniu akcentów, odpowiedzi. Słusznie, choć nieoficjalnie, bolało redaktorów, że rocznice zamieniały się w kolegia redakcyjne. Pozytywnie myślący namawiali do częstszych kontaktów z właścicielem. Plus roku 2000 udowadnia, że intuicja ich nie zawiodła.

Prawne podłoże działalności radiofonii katolickiej, zwłaszcza we wczesnym stadium, a przede wszystkim tzw. społeczny odbiór, pozwala żywić przekonanie, że Radio Plus jest toczącym się eksperymentem. – Rozgłosnia katolicka od innych stacji powinna różnić się tym, że jest dobra, a nawet lepsza – powiedział w wywiadzie cytowany już właściciel rozgłośni, abp Gocłowski. – Radio musi pozostać w służbie ewangelizacji pojętej szeroko jako troska o godność człowieka, rodzinę i kulturę – podkreślał. Te wielkie bądź co bądź słowa redakcja Jacka Rusieckiego, czy później Tomasza Arabskiego, zamieniała choćby na *Myśli z Plusem*, gdzie obok fragmentu listu św. Pawła: „Dla mnie żyć to Chrystus, a umrzeć to zysk”, który nikogo ze słuchaczy nie dziwił, pojawiał się – głosem tego samego aktora – apel: „Zapraszaj żonę na kolację przy świecach!”, czy: „Pożyczone pieniądze oddawaj dzień przed terminem!”.

Katolicy poszukujący w nowej Polsce sposobu na wyrażanie samych siebie otrzymali znak i zadanie od Opatrzności. Znak, jakiego radia nie robić – i biorę odpowiedzialność za to co piszę – radia, które nawet w nazwie używając imienia Najświętszej Maryi, zabrnęło w kult jednostki. Tak doczekaliśmy 6. rocznicy Plusa, a przemawiający w Pałacu Opatów abp Tadeusz Gocłowski powiedział: – Jeśli spojrzymy na inne stacje katolickie, to widzimy, że są takie, które prowadzą politykę sprzeczną z duchem Kościoła (...), a redaktor, który uważa się za człowieka nieomylnego i staje się guru...

Plus wydaje mi się zadaniem. Sam dojrzałem z tym radiem. Od spoconych rąk i drżącego głosu w pierwszej audycji do duchowego uwolnienia. Sądzę, po wielu próbach, że tylko wolny człowiek może dać innym świadectwo. Stopień mojej identyfikacji z radiem określała nawet księżowska no-

menklatura. „Cześć Radio Plus!” – wołało na mój widok wielu i ich strata, że nie zawsze przyjaźnie brzmiało to pozdrowienie.

Po co to radio? – po to by pokazać, że nawrócenie i jego skutki to nie mechanizm, a dalej, że radio – nawet katolickie – to nie maszyna do nawracania. Atakowano mnie, i nie tylko mnie oczywiście, że nie mamy takich aspiracji. Że za mało audycji religijnych, transmisji, katechez, które nawróciłyby wielu... W publicznym sporze w jednej z parafii podarowałem rozmówcom takie rozumowanie: słyszałem, że ktoś stracił wiarę po wysłuchaniu pewnej audycji w publicznym radio. – Co sądzicie – pytałem zgromadzonych – o tej sytuacji? Niemal wszystkie głosy z sali formułowały jeden wniosek: wiara tego człowieka musiała być powierzchowna... – Taaak? – pytałem ze zdumieniem. – To bardzo ważne co mówicie. Jeszcze bardziej jestem czujny – mówiłem dyskutantom – gdy ktoś mówi, że po jednej audycji się nawrócił.

Oto mój prywatny przepis, żeby ewangelicznego świadectwa i konsekwencji nie zamienić na radiowe mentorstwo. Jest w narodzie tęsknota za łatwymi i prostymi rozwiązaniami, ale to spostrzeżenie może być częścią większej diagnozy Polski i Kościoła.

Plus na szczęście

Plus miał ewidentne szczęście do ludzi: pracowników i słuchaczy. Pierwszy sygnał w eterze można było usłyszeć 28 sierpnia 1992 roku, a pierwszy serwis 5 września o 6 rano. – Naszym słuchaczom chcemy dawać radość – mówił pierwszy dyrektor i jednocześnie redaktor naczelny Jacek Rusiecki.

– Ale przede wszystkim chcemy się zająć rzeczywistymi ludzkimi problemami. Nie tyle deklaracje, ile aura na rynku mediów zdecydowała, że badania słuchalności przeprowadzone przez firmę FAST po roku działalności radia wykazywały astronomiczny wskaźnik 45%. Zatrudnienie w tamtym okresie funkcjonowania radia również miało najwyższy poziom. Gdy w roku 2000 popatrzy się na wybrzeżowe i ogólnopolskie redakcje to widać – jest to zresztą środowiskowy żart – że Plus był najlepszą „zawodówką” dziennikarską w tym regionie Europy. Nowopowstające stacje jak Eska Nord czy lokalny oddział RMF FM bazował na byłych pracownikach Plusa. Wiele niegdysiejszych plusowców spełnia się w publicystyce na łamach gazet. I tak głos Dagmary Szajdy czy Agnieszki Michajłow słyszemy w Radio Gdańsk, Katarzyna Gramse-Matusiak czyta serwisy w RMF FM, gdzie dyrektorem gdańskiego oddziału jest Wojciech Jankowski. Byli wydawcy programu Plusa to Lech Parell – jest naczelnym Tygodnika „30 Dni”, Jarosław Zalesiński – związał się z „Dziennikiem Bałtyckim”. Romans obecnego naczelnego Plusa, Tomasza Arabskiego, z Radiem ZET okazał się na szczęście burzliwy i krótkotrwały. Szkoda, że takim nie okazał się związek Roberta Kozyry.

Energia Plusa miała również barwy polityczne. – Politycy nie istnieją bez dziennikarzy – stwierdził Rusiecki, inicjując akcję Plusa *Tajemnica Państwowa*. Pomysł był prosty: nie informujemy o poglądach polityków. Reakcja? natychmiastowa! Melodia z *Siedmiu wspaniałych* instalowała na antenie Plusa równie prosty, co doskonały pomysł Danki Ciupińskiego: *Radio Plus Pomoc!* Plus, jak skrzynka kontaktowa, służył tym, którzy potrzebowali pomocy i tym, co chcieli pomóc. Dziś, gdy nawiguje stacją Tomasz Arabski, ten sam pomysł dojrzał jakby, wzmocniony „arabską przebiegłością”, w postaci akcji *Grosz na koszt*. Kupując jogurty z logo akcji na wieczku stawiasz kosze dzieciakom, które zamiast tłuc się po klatkach schodowych, zagrają w piłkę.

Jacy są słuchacze Plusa? – Wspaniali! – odpowiada Arabski, mówiąc za zespół, który się rumienił, a nawet płakał przez słuchaczy. Rumienił, bo czujna publiczność nie przepuszcza dziennikarce prowadzącej konkurs błędnie podanego miejsca śmierci św. Jana, choć są i tacy, którzy znają jedynie odpowiedzi: tak lub nie. Zaszklili się kiedyś oczy dziennikarzom, gdy w licytacji na pomoc dla biednej

rodziny słuchaczka anonimowo, czyli poza anteną, przekazała 15 tysięcy nowych złotych. – A co najważniejsze, mąż również to mieszkanie wyremontuje – dodała.

Sam się kiedyś lekko wzruszyłem, gdy depeszowiec Mariusz Nowaczyński, realizujący nieco kontrowersyjny program wielkopiątkowy, mówi do mnie: lubię robić takie radio! Pomysł *Radia Jerozolima*, czyli przełożenia na „język radia” faktów męki i śmierci Zbawiciela „w czasie rzeczywistym” mógł się spotkać nie tylko ze zrozumieniem i zadumą słuchaczy i kurii.

W jesiennym i wiosennym słońcu

– Plus to znaczy więcej! Niech się to plus spełnia! – powiedział Jan Paweł II, poproszony o błogosławieństwo dla słuchaczy i pracowników radia. Reporterski magnetofon rejestrował słowa papieża, chcąc ocalić przed czasem to, co wydarzyło się w listopadowy wieczór 1994 roku.

Wzruszeni i wygalantowani zbliżaliśmy się do Spiżowej Bramy. Prowadzący nas o. Konrad Hejmo mówił, że nie słuchał, ale słyszał...?!? – Jesteście jeszcze młodym radiem... – odpowiedział eufemizmem osobisty sekretarz na prośbę o zarejestrowanie kilku słów papieża. Na wywiad rzekę zasłużyli Andre Frossard czy Vittorio Messori.

Do dzieci, które mają dwa lata – jak nasze radio wtedy – mówi się niezawile i z miłością: – Niech się to plus spełnia! – powiedział Jan Paweł II do mikrofonu z żółtą kostką. Nasz prezent, żółty walkman, z którego papież mógł odtworzyć fragmenty programu naszego radia, przykleił do siebie wzrok watykańskiego otoczenia.

Jesienne i wiosenne słońce prowadziło nas do Rzymu oświetlając zabytki Wiednia, Padwy, Wenecji, Rawenny, Loreto i wąskie uliczki Asyżu. Dwa spotkania z papieżem, a właściwie nie można się oprzeć wrażeniu, że jedno. Wychodząc bowiem do nas podczas drugiej wizyty, Ojciec Święty od początku dał odczuć, że wie, co to jest Radio Plus z Gdańska i wierzy w młodych dziennikarzy. Dużo czasu poświęcił nam papież. Tak dużo, że podczas rozmów można było opowiedzieć o szczegółach pracy poszczególnych osób. Nieukrywaną radość sprawił Ojcu Świętemu fakt obecności wielu młodych rodzin, tym bardziej, że niektórzy byli z dziećmi. Ostatnią osobą, z którą żegnał się papież był trzyletni Piotruś stojący przy drzwiach Sali Klementyńskiej. Gdy Ojciec Święty położył rękę na jego głowie, Piotruś powiedział: żebyś był zdrowy i żebyś miał dużo tabletek.

I niech się tak stanie.

Gdańskie „Prosto z mostu”

10 lat temu, a dokładniej: 28 października 1989 roku, w Gdańsku ukazał się pierwszy numer tygodnika katolickiego „Młoda Polska”. Redakcję utworzyło młode (26–27 lat), kilkunastoosobowe gdańsko-poznańskie środowisko, wywodzące się z Ruchu Młodej Polski; jego uczestnicy osiągnęli pełnoletność w czasie pierwszej „Solidarności” i stanu wojennego. W roku 1989, roku przełomu i „okrągłego stołu”, „młodopolacy” z całą powagą przystąpili do walki o „rząd dusz” nad pokoleniem, któremu przypadło w udziale zadanie określenia kształtu nowej, pokomunistycznej Polski.

W pierwszej deklaracji redakcja określiła swoje poglądy oraz cel przyświecający nowemu tygodnikowi:

„Jesteśmy przekonani, że w polskim życiu politycznym potrzebny jest ruch o chrześcijańsko-narodowym profilu ideowym. Chcemy, by na naszych łamach mogła zaprezentować się w pełni ta właśnie orientacja, orientacja, dla której nie było przez wiele lat miejsca w polskim życiu publicznym”.

Bez wątpienia „Młoda Polska” była ewenementem: poza „Ładem” nie było na rynku mediów pisma o tak jednoznacznym obliczu światopoglądowym. Na korzyść „Młodej Polski” przemawiała antysystemowa przeszłość jej redaktorów, a także ich młody wiek. I entuzjazm, sprawiający, że kilkunastu młodych gniewnych, nie posiadających ani zaplecza finansowego, ani doświadczenia dziennikarskiego, ani zwyczajnej wiedzy o skomplikowanej problematyce polityczno-kulturalnej kraju, bez żadnych kompleksów, czyli nie bez pewnej dozy naiwności, wyzwało na pojedynek cały „okrągłostołowy” establishment, łącznie z ustalonymi autorytetami moralnymi i intelektualnymi. „Młodopolacy” podjęli się w 1989 roku tego samego zadania, jakie w 1935 roku próbował zrealizować 35-letni Stanisław Piasecki, tworząc tygodnik kulturalno-literacki (*de facto* również społeczno-polityczny) „Prosto z mostu”. Chodziło o odebranie szeroko pojętej lewicy monopolu na kulturę, przepełnienie życia społecznego i umysłowego duchem narodowo-katolickim. We wspomnianym wstępie redaktorzy „Młodej Polski” pisali:

„Chcemy (...) uprawiać publicystykę dotyczącą polskiego „tu i teraz”, mówiącą o ważnych zjawiskach politycznych i gospodarczych, religijnych i kulturalnych, publicystykę, która jest niezależna od zmiennych nastrojów polskiej kawiarni politycznej”.

Z dzisiejszej perspektywy wyraźnie widać, że redaktorzy porwali się z przysłowiową „motyką na słońce”. Dlatego po upływie 1,5 roku musieli zawiesić wydawanie tygodnika i rozejść się po kraju w poszukiwaniu godziwie płatnej pracy. Nie udało im się to, czego dokonał Piasecki, ugruntowując pozycję „Prosto z mostu” jako czołowego pisma opiniotwórczego, o znaczeniu przynajmniej równorzędnym lewicowo-liberalnym „Wiadomościom Literackim”. „Młodopolacy” przegrali batalię, ale nie mieli powodów do wstydu. Wręcz przeciwnie. Stworzyli pismo, o którym warto dziś pisać i pamiętać z co najmniej trzech powodów.

Pierwszy powód to formuła pisma i jego poziom merytoryczny. Tygodnik „Młoda Polska” stał się forum prawicowej publicystyki i kuźnią młodych talentów. Redakcji udało się połączyć w nim otwartość z wyrazistym obliczem. Na łamach tygodnika zagościła plejada prawicowych piór, od Jacka Bartyzela, Tomasza Gabisia, przez Marka Jurka, Mariana Pilkę, po Stefana Kisielewskiego, Lecha

Mażewskiego, Stanisława Michalkiewicza i Janusza Korwin-Mikke. Ozdobą każdego numeru była rubryka *Faxem z Nowego Jorku*, autorstwa Wojciecha Wasiutyńskiego – niegdyś czołowego publicysty przedwojennego „Prostu z mostu”. Na łamach tygodnika gościł Mariusz Wilk (Mathilda Weckler). „Młoda Polska”, nie tracąc narodowo-katolickiego oblicza, stała się trybuną różnych opcji szeroko pojętej prawicy: od tradycjonalizmu katolickiego, przez konserwatyzm, po wolnorynkowy liberalizm.

Jak na pismo z definicji katolickie i polityczne, „Młoda Polska” miała rozbudowany dział kulturalny. Grzegorz Kościński pisał o zapomnianych kompozytorach (Roman Palester, Olivier Messiaen), Mirosław Przyłipiak i Jarosław Zalesiński (S. Szarecki) omawiali filmy, sztuki teatralne, wystawy, książki; wśród autorów tekstów warto wymienić Piotra Wiktora Lorkowskiego, Adama Pawłowicza i Krzysztofa Koehlera. Na łamach „Młodej Polski” publikowali swoje teksty nieznani wówczas autorzy, którzy później z powodzeniem zaistnieli na rynku ogólnopolskich mediów: Tadeusz Świąchowicz, Paweł Wroński, Jarosław Sellin, Jacek Rusiecki, wreszcie – *last but not least* – sam redaktor naczelny, Wiesław Walendziak, doskonały publicysta polityczny. Zważywszy na okoliczności, w jakich ukazywało się pismo – przemilczane, niskonakładowe, niechętnie postrzegane zarówno z lewa, jak i prawa (z jednej strony padały zarzuty o prawicowy dogmatyzm, z drugiej o propagowanie... pornografii i szerzenie zamętu w umysłach katolickiej młodzieży) – jakość i różnorodność zamieszczanych artykułów świadczyła o niemałych talentach redaktorów, będących dopiero początkującymi dziennikarzami.

„Młoda Polska” mówiła własnym głosem, sprzeciwiając się „okrągłostołowemu” rozmywaniu wartości (nie było sprzeciwu wobec kompromisu politycznego!), kwestionowaniu tradycyjnych autorytetów i lojalności, spychaniu chrześcijaństwa do zamkniętej, odizolowanej od reszty świata enklawy. Pismo nie tylko nie poprzestawało na negacji i ostrej krytyce, ale potrafiło w ciągu kilku miesięcy wypracować alternatywną wizję drogi, którą – zdaniem redaktorów – powinni podążać Polacy. Była to wizja Polski chrześcijańskiej, szanującej tradycję narodową, wiernej niezmiennym wartościom, kapitalistycznej i proeuropejskiej. Zerwanie z „oświeceniowym złudzeniem” nie oznaczało negacji kultury. Wręcz przeciwnie: jak pisał Naczelny w pożegnalnym artykule *Pokolenie przełomu* (nr 72 z 16 III 1991 r.), „kościół, którego religia nie owocuje kulturą, stoi nad skrajem przepaści. Próbowaliśmy odzyskiwać dla chrześcijaństwa te obszary, które wydawały się dlań definitywnie stracone”.

O niezwykłości dorobku „Młodej Polski” świadczy fakt, iż po upadku tygodnika nikomu nie udało się ponownie dokonać czegoś podobnego – nie pojawiło się pismo z jednej strony alternatywne wobec demoliberalizmu, wyraziste ideowo, żywo reagujące na rzeczywistość polityczną, społeczną, kulturalną, religijną, a z drugiej strony skupiające różnorodne spektrum publicystów politycznych oraz umysłów niekoniecznie jednoznacznie identyfikujących się z szeroko nawet określoną formułą prawicowości.

Ktoś mógłby powiedzieć, że taki model pisma nie znalazł następców, ponieważ był nietrafiony i nie miał odbiorców. Nic bardziej błędnego. I tu przechodzimy do drugiego powodu, dla którego dorobek „Młodej Polski” ma trwać wartość. Z Gdańska bowiem wyszedł impuls, podjęty i kontynuowany przez innych. „Młoda Polska” dała przykład, że warto i trzeba bronić wartości w życiu publicznym. W pewnym sensie następczyniami tygodnika są takie periodyki jak „Frona” czy „brulion”, które charakteryzują się tym właśnie, że próbują „odzyskiwać dla chrześcijaństwa te obszary, które wydawały się dlań definitywnie stracone”. Mam nadzieję, że młodszy koledzy nie obrażą się za pewien ton protekcyjnej wyższości, ale nie mogę nie wyrazić swego przeświadczenia, że redaktorzy „Młodej Polski” byli od nich dojrzałsi: wolni od erotycznych obsesji, od dziecinnej fascynacji wulgaryzmami, od podświadomej fascynacji okultyzmem. Byli również bardziej uporządkowani.

Spadkobierczynią „Młodej Polski” jest również „Gazeta Polska” (wcześniej „Nowy Świat”). Piotr Wierzbicki należał do grona entuzjastycznych zwolenników tygodnika, o którym pisał:

„Ja chciałbym polecić mym Czytelnikom inną gazetę, nie reklamowaną gęsto tu i tam, bo nie taką jak «Po Prostu» postępową. Nazywa się «Młoda Polska». Wychodzi od paru miesięcy w Gdańsku. Jak ktoś nie chce czytać o tym, co już wie, jak ktoś nie chce się do śmierci karmić «podmio-towością», «etosem» i inną patriotyczno-postępową mową-trawą, jak ktoś chce się dowiedzieć o tym, czego na pewno nie uczono ani w szkole, ani na uniwersytecie, ani na kursach socjalizmu idealnego, utopijnego czy tego z ludzką twarzą, niech czyta «Młodą Polskę», bo to jest prawdziwy poważny tygodnik konserwatywno-liberalny. «Młoda Polska» redagowana jest przez inteligentów dla prawdziwych inteligentów. Wysoki poziom intelektualny tego pisma bierze się z tego, że jego redaktorzy i autorzy mają już za sobą te wszystkie dylematy, z którymi wciąż mucią się nasze intelektualne «autorytety» z pół czerwonej i różowej prasy”. („Tygodnik Solidarność” nr 15, 13 kwietnia 1990).

„Gazeta Polska”, podobnie jak wcześniej „Młoda Polska”, broni polskich wartości, kapitalizmu i opcji proeuropejskiej, ale nie zdołała (czy też nie zamierzała?) pozyskać do współpracy publicystów prezentujących szerokie spektrum poglądów. Niestety, jednoznaczność linii politycznej Redakcji zdecydowanie góruje nad troską o poszanowanie dla różnorodności.

We wznowionym w 1998 roku dwumiesięczniku chrześcijańsko-narodowym „Sprawa Polska” (notabene redagowanym przez jednego z redaktorów „Młodej Polski”) również pojawiają się nazwiska, poglądy i ton znane z łam „młodopolskiego” tygodnika.

Trzecim powodem, dla którego warto było przywołać tygodnik „Młoda Polska”, oprócz zawartości pisma i impulsu ideowego, są sami redaktorzy, ich wcześniejsze i późniejsze losy. Wyrosli w cieniu starszych kolegów, współtwórców Ruchu Młodej Polski i „Solidarności”. Jako „młoda gwardia” przeszli chrzest bojowy w stanie wojennym i sprawdzili się. Nie emigrowali za granicę i nie udawali się na emigrację wewnętrzną. Wytrwali w długim marszu aż do 1989 roku. I wtedy, choć działy się dziwne, niezrozumiałe rzeczy, wyszli „z cienia”, by wziąć udział w wielkiej debacie na temat kształtu nowej Polski. Poniesli porażkę, ale nie poddali się. Naczelny zapowiedział: „szanownym adwersarzom”, że jeszcze nie powiedzieli ostatniego słowa: „Nie uważamy się za rycerzy przegranej sprawy. (...) Aby pełniej i skuteczniej uczestniczyć w «sporze o Polskę» postanowiliśmy poszukać skuteczniejszego oręża”.

Upadek „Młodej Polski” był ostatnim akordem rozpadu środowiska młodopolskiego. Ale idea i duch bojowy pozostały. W końcu redaktorzy tygodnika byli wciąż młodymi ludźmi. I pomimo, że od tamtąd drogi ich rozeszły się, co roku 28 października spotykają się w Gdańsku. Za każdym razem bogatsi o nowe osiągnięcia i nowe doświadczenia, płynące z odniesionych ran. Udowodnili, że są nie-tuzinkowymi jednostkami.

Wierzę, że jeszcze udowodnią, iż potrafią nie tylko osiągać osobiste sukcesy i wspinać się po szczeblach kariery, ale że potrafią również naprawdę zwyciężać, zarówno w walce o „rząd dusz”, jak i w walce o „wielką Polskę”.

literatura

„Cóż to za nowy wiatr...?”¹

Literatura Wybrzeża Gdańskiego w latach 1989–1999

Zmiana sytuacji politycznej w Polsce w roku 1989 budziła nadzieje, że wszystko będzie inaczej: w polityce, w ekonomii, w życiu społecznym i w kulturze. I że będzie lepiej. Wierzono, że „...musi nastąpić koniec wszystkich kompromisów, wszystkich złych wierszy, płaskich powieści, pustych słów, nadętych apeli”. Koniec dekady 1989–1999 skłania do postawienia pytań o te nadzieje i ich spełnienie.

Sytuacja literatury gdańskiej, czy może słuszniej byłoby mówić o literaturze pomorskiej, z jednej strony nie odbiega od ogólnopolskiej normy, z drugiej ma swoją lokalną specyfikę. Zlikwidowano cenzurę i partyjną ideologiczną presję na kulturę i literaturę, co otworzyło możliwości swobody wypowiedzi i wyboru systemu wartości i opcji światopoglądowych. Prawa gospodarki rynkowej, wyzwalając inicjatywę i pomysłowość sprawiły, że książka stała się towarem i więcej liczy się to, czy można ją dobrze sprzedać niż czy jest dobra i potrzebna. Jarzmo praw rynku i pieniądza w nowych warunkach gospodarki kapitalistycznej odczuły zarówno zasłużone (Wydawnictwo Morskie), jak i kolejno powstające i padające wydawnictwa pomorskie (m.in. „Atext”, „Albatros”, „Graf”, „Marabut”). Inne umocniły na rynku wydawniczym swoją pozycję, jak promujące gdańskich autorów i zasłużone wydawaniem serii „Gdańska Kolekcja Tysiąclecia” wydawnictwo „Marpress”, wydawnictwa „Polnord – Oskar”, „Tower Press”, „Stella Maris”, liczne wydawnictwa preferujące literaturę kaszubską, jak „Częc”, „Arkona”, „Szos”, a zwłaszcza wysuwające się na jedno z czołowych miejsc w Polsce wydawnictwo „słowo/obraz terytorium”. Ale i one borykają się z trudnościami finansowymi, ściąganiem należności od hurtowników, zadłużeniem i utrzymaniem płynności finansowej. Wprawdzie zaistniała możliwość wydawania książek własnym nakładem i pozyskiwania sponsorów, ale w praktyce nie jest to łatwe. Decentralizacja władzy i rozwijanie form samorządowych zaowocowały istotnymi zmianami w zakresie dotowania literatury i twórców. Przyjęto system dotowania określonej książki, a także system nagród ustanowionych przez instytucje kulturalne i różne szczeble władzy samorządowej i państwowej, m.in. nagroda literacka Wojewody Gdańskiego (obecnie Pomorskiego), kwartalna nominacja „Media Książce”, zwieńczona Nagrodą Artusa dla „Gdańskiej Książki Roku”, nagroda literacka Rady Miasta Gdańska, nagroda GTPS-u, nagroda „Pro Libro Legendo” przyznawana przez Wojewódzką Bibliotekę Publiczną i wiele innych. Olbrzymi przyrost ogólnej masy książek (gdyż w praktyce pisać i wydawać może każdy, kto znajdzie na to środki finansowe) rodzi niemożność zapanowania nad nimi refleksją krytyczną, co wyklucza jakikolwiek jednolity czytelny system ocen i wartościowania. Jest natomiast wyzwaniem dla pism literackich, mających do spełnienia swoją funkcję informacyjno-krytyczną. Ważną rolę opiniotwórczą, promującą młodych twórców i nadającą ton życiu intelektualnemu i artystycznemu na Wybrzeżu odegrały poświęcone literaturze, sztuce i życiu kulturalnemu czasopisma o ogólnopolskim zasięgu, jak wychodzący w latach 1988–1990 „Autograf”, kontynuowany od roku 1995 w nowej szacie graficznej i pod redakcją w nowym składzie przez

¹ Ulla Keyling, *Lamento bałtyckie*.

„Autograf-post” (red. naczelny Andrzej Waśkiewicz), jak wyraziście zaznaczający swoją obecność na literackiej mapie Polski „Tytuł” (red. naczelna Krystyna Chwin) – pismo patronujące serii świetnych książek autorów gdańskich pod nazwą „Biblioteka Tytułu”, jak interesująco rozwijający się sopocki „Topos” (red. naczelny Krzysztof Kuczkowski).

Pomimo rozbitcia wybrzeżowego środowiska literackiego na większe liczebnie Stowarzyszenie Pisarzy Polskich i Związek Literatów Polskich, przejawia ono urozmaiconą aktywność twórczą. Ponad sto nazwisk autorów pomorskich drukujących w tej dekadzie, ponad dwieście publikacji: tomików wierszy, powieści, opowiadań, esejów i felietonów (w dodatku równomiernie rozkładających się na poszczególne lata dziesięciolecia) dowodzi równego i zdrowego oddechu tej literatury. A gdyby jeszcze uwzględnić publikacje prasowe, działalność różnego rodzaju stowarzyszeń literackich, jak przykładowo „Scriptus”, klubów patronujących literackim debiutom, jak Klub im. Ryszarda Bruno-Milczewskiego na Morenie, czy ruch młodoliteracki związany z undergroundowym pismem „Galeria Poetów”, a także ukształtowaną pod koniec lat 80. w środowisku „TotArtu” głośną, radykalnie skandalizującą obyczajowo i estetycznie grupę literacką „Zlali mi się do środka”, obraz literatury pomorskiej będzie bogaty, zróżnicowany, dynamicznie ruchliwy i trudny do ogarnięcia z tak bliskiej perspektywy czasowej. Samo wymienienie autorów i ich publikacji z ostatniej dekady zajęłoby kilkanaście stron. Pozostaje uchwycenie charakterystycznych zjawisk i wydobycie głównych tendencji rozwojowych, z całym ryzykiem błędu i piętna nieuchronnie subiektywnej perspektywy.

Faktem godnym odnotowania jest to, że zdecydowana większość pisarzy gdańskich debiutujących w latach 70., 80. i 90., a także krytycy i tłumacze, to absolwenci Uniwersytetu Gdańskiego, głównie gdańskiej polonistyki, często kształceni przez swoich starszych kolegów po piórze, pracujących naukowo na polonistyce, anglistyce, skandynawistyce, socjologii. Widać, że uniwersytet stał się prawdziwą kuźnią nowego pokolenia twórczej, prężnej i otwartej na świat inteligencji, nadającej ton i wyraz duchowemu i intelektualnemu życiu na Wybrzeżu.

Poddanie literatury ciśnieniu praw wolnego rynku i niemożność utrzymania się wyłącznie z piarstwa wymusiły na pisarzach – z większą niż dawniej bezwzględnością – uprawianie wielu profesji naraz w najrozmaitszych konfiguracjach: łączenie twórczości literackiej i przekładowej z pracą naukową, dziennikarską, nauczycielską, wydawniczo-redakcyjną, z działalnością w biznesie, pracą w radio i telewizji, teatrze, instytucjach kulturalnych, w administracji państwowej itd. Owocuje to ich wielką i wielokształtną aktywnością, widoczną nie tylko w środowisku literackim, ale wyciskającą swoje piętno na obliczu Gdańska, Gdyni, Sopotu, Trójmiasta jako całości i województwa pomorskiego. Widać wyraźną tendencję do uprawiania twórczości wielogatunkowej, wielorodzajowej, nawet międzydyscyplinarnej. Uczni uprawiają krytykę, piszą powieści, tłumaczą (Jerzy Limon), a do tego bywa, że rysują (Stefan Chwin); aktorzy (Lucyna Legut) malują obrazy, piszą sztuki i powieści, scenariusze i słuchowiska, ilustrują własne książki dla dzieci; poeci z równym talentem tworzą wiersze co opowiadania (Aleksander Jurewicz), komentarze do fotogramów (Edmund Puzdrowski), zajmują się krytyką sztuk plastycznych (Kazimierz Nowosielski, Jacek Kotlica); dramaturdzy prowadzą rozmowy-rzeki z interesującymi ludźmi (Krzysztof Wójcicki); powieściopisarze okazują się znakomitymi felietonistami czy autorami książek dla dzieci (Janina Wieczerska). Wszystko to dowodzi wielorakich i urozmaiconych uzdolnień twórczych, pluralizacji talentów na koniec wieku i tysiąclecia w tej prawdziwie pluralistycznej epoce postmodernistycznej. Dorobek kultury humanistycznej na Wybrzeżu pomnażają swoimi naukowo-eseistyczno-literackimi tekstami nie tylko pisarze w ścisłym tego słowa znaczeniu (poeci, powieściopisarze, dramaturdzy), ale i krytycy, eseiści, historycy literatury, teatrologi, dziennikarze, słowem – ludzie piszący, i to piszący znakomicie, z wyrazistym piętnem stylu, na najwyższym poziomie intelektualnym, nagradzani prestiżowymi nagrodami lokalnymi i ogólnopól-

skimi (Marek Adamiec, Jan Ciechowicz, Andrzej Chojecki, Ewa Graczyk, Zbigniew Majchrowski, Stanisław Rosiek i inni). Wielu z obiecujących niegdyś debiutantów zamilkło i gdzie indziej znalazło dla siebie miejsce samorealizacji. Inni, o ustalonej już pozycji literackiej, wydali na początku dekady po jednej książce (Krystyna Lars [Chwin], *Kraina pamiątek: ciekawe i pouczające sceny z życia kobiet i mężczyzn spisane w podróży do Europy*, 1991; czy Edmund Puzdrowski, *Klisze i ziarna*, 1991). Jeszcze inni zatrzymali się w rozwoju i, zaledwie zaznaczając swoją obecność, nie wpływają na oblicze wybrzeżowej literatury.

Istotne w obecnej dekadzie wydaje się to, że w porównaniu z latami 70. i początkiem 80. przestała odgrywać znaczącą rolę przynależność pokoleniowa pisarzy. Najstarsi przekroczyli siedemdziesiątkę, najmłodszy nie skończył trzydziestu lat, ale trzon tworzy pokolenie czterdziestolatków dobiegających pięćdziesiątki, których pisarskie debiuty łączą się z doświadczeniami lat 70. i tragedią Grudnia na Wybrzeżu, z programem „nowej prywatności”, a następnie z nadziejami Sierpnia 80, dramatem stanu wojennego i próbami jego przezwyciężenia. Kategoria pokolenia, tak istotna dla literatury polskiej po przełomie Października 56 czy połowy lat 70. i początku 80., w dekadzie lat 90. nie odgrywa znaczącej roli. Dają się zauważyć zarówno interesujące i obiecujące dokonania najmłodszych, równy oddech pisarzy pokolenia średniego, jak i niewyczerpana żywotność i energia twórcza najstarszych.

Twórczość literacką ostatniego dziesięciolecia zdaje się charakteryzować wyrażenie obecny w niej ton prywatności, penetrowanie wyosobnionych obszarów jednostkowego doświadczenia, zwłaszcza doświadczenia dzieciństwa, zarówno kresowego (związanego z rodowodem takich pisarzy jak Zbigniew Żakiewicz czy Aleksander Jurewicz), jak i gdańskiego, kaszubskiego czy szerzej pomorskiego, również odzyskiwanie amputowanej dotąd lub utraconej pamięci, a także własnego zindywidualizowanego, nawet peryferyjnego języka. Więcej, stanowi to wspólną płaszczyznę prozy i poezji. Ta ostatnia, pięknie rozkwitająca wraz z falą debiutów po roku 1956, w ostatniej dekadzie przedstawia się jako bogaty, zróżnicowany stylowo i tematycznie wielogłos pokoleniowy, światopoglądowy, filozoficzny i estetyczny, wielogłos związany z wyborem formy poetyckiej i usytuowaniem wobec tradycji literackiej. Ale zarazem coś łączy tych wszystkich poetów zakorzenionych mniej lub bardziej trwale w Gdańsku, na ziemi kaszubskiej, w sąsiedztwie morza. To uparte poszukiwanie własnej tożsamości, drażnienie pamięci swego rodowodu duchowego, penetracja obszarów dzieciństwa: gdańskiego, wiejskiego, kresowego; określanie swego trwałego miejsca poza zmienną i niszczącą historią, wobec której zgłoszono stanowcze wotum nieufności. Główną potrzebą dochodzącą do głosu w tej poezji jest uchwycenie samego siebie, swojej płci, ciała, kruchości istnienia – poprzez otwarcie się na drugiego człowieka, naturę, zwłaszcza przestrzeń morza, na kosmos i Boga, przy głębokiej świadomości zakotwiczenia tu i teraz, w gdańskiej, oliwskiej, sopockiej, pomorskiej przestrzeni, często zawężonej do jednej dzielnicy, jednej ulicy, jednego domu.

Szczególne miejsce w poetyckim pejzażu pomorskim zajmuje przybyła na Wybrzeże w latach 70. czteroosobowa Rodzina Poetów: Teresa Ferenc i Zbigniew Jankowski z córkami – Anną Jankó (obecnie w Warszawie) i Mileną Wieczorek. Antologia rodzinna *Cztery twarze domu* (1991) dowodzi, że każde z nich jest ukształtowaną indywidualnością, że ma własny ton, własną miarę rzeczy, własny idiom poetycki.

Teresa Ferenc (*Nóż za ptakiem*, 1989; *Wiersze*, 1994; *Boże pole. Wiersze nowe 1988–1994*, 1997) łączy zmysłową, niepokojącą kobiecość z wrażliwością metafizyczną i bolesną pamięcią urazów dzieciństwa – tragicznej śmierci rodziców w trakcie pacyfikacji Zamojszczyzny. Jej umiejętność poetyckiego spożytkowania własnej dramatycznej biografii cechuje najwyższej miary artyzm. Wyczulenie na paradoksy życia, zdolność współczucia i współrozumienia cudzego cierpienia, zmaganie się z trudną wiarą – rozpiętą między zwątpieniem a pocieszeniem – sprawiają, że poezja Teresy Ferenc jest głębo-

ko przepojona myślą i postawą chrześcijańską. Zbigniew Jankowski (*Spokojnie wodo*, 1991; *Pacyfik, dnia...*, 1993; *Port macierzysty*, 1995; *Ucieczka ze statku. Nowe szkice do oceanu*, 1995; *Morze przybywa z daleka: modlitwy i inne wiersze*, 1997; *Powiedz, Rabbi*, 1999) jest prawdziwie „zakotwiczony w morzu”. W jego poezji, budowanej zawsze na kanwie moralnej, tematyka miłosna, filozoficzna i religijna spleta się w jeden żywiol, uruchamiany tą szczególną przygodą duchową, jaką jest obcowanie z żywiołem morza i żywiołem miłości. Milena Wieczorek (*Odnaleziona*, 1994) wycisza ton dawnego rozgorączkowania, godzi się z ubogaconym przez doświadczenie kobiecym istnieniem, ujmuje zdolności rozpoznawania na płótnach obrazów i znaków transcendencji w literach słów.

Z pokolenia poetów debiutujących w latach 70. trzeba wymienić przede wszystkim Kazimierza Nowosielskiego (*Najdalsza dal: z wierszy dawnych i nowych*, 1989; *Uparte oddychanie*, 1989; *Wiersze wybrane*, 1990; *Wilga i deszcz*, 1994; *Z Księgi Darów*, 1997), który w docieklivej refleksji filozoficznej rozwija i pogłębia główny wątek swojej poezji: żmudne i uparte rozpoznawanie swego miejsca w świecie poprzez penetrowanie własnych korzeni: rodzinnych, domowych, wiejskich, a także poprzez kontemplację świata jako wspaniałej Księgi Darów i lekturę Księgi nad Księgami – Biblii. Jego rówieśnik Stanisław Gostkowski, jeden z najefektowniejszych debiutantów z lat 70., pogłębia swój ekshibicjonizm duchowy w ciemnej, straceńczej tonacji (*Śmierć ma słodki zapach*, 1989; *Ja jestem piekłem nie inni*, 1997).

Tworzą i odsłaniają coraz to nowe oblicze poeci debiutujący po roku 1956. I tak Stanisław Dąbrowski w kolejnych tomach wierszy oliwskich (*Na pustej drodze*, 1991; *Pętla przez czas*, 1992; *Z rozproszania*, 1992; *Przeszczep serca i słowa*, 1995; *Wiersz z drogą współbieżny*, 1995) odnajduje ton wy-ciszonej autorefleksji, skupionej na sobie i przyrodzie, ton wahań, namysłu, wątpliwości zdumień. Kazimierz Sopuch (*Wiersze wybrane*, 1994; *Drażnienie niepokoju*, 1998) do swoich dawniejszych fascynacji ziemią, kobietą – chłopską matką i żoną – dodaje skupioną myśl o starości i śmierci, i gorzki rachunek sumienia syna marnotrawnego, odnajdującego drogę do Boga po okresie zawierzenia wyłącznie ziemskim bóstwom. Jacek Kotlica – wnikliwy krytyk sztuki plastycznej i ceniony tłumacz poezji Anny Achmatowej, w swojej poezji poszukuje pomostu między kreacją wyobraźni a królestwem rzeczy (*Według Pani Res*, 1992; *Polowanie na jednorożca*, 1995). Wśród licznych tomów niezmiernie aktywnego twórczo Mirosława Stecewicza, egzemplifikującego poezją własną teorię Systemu Stymulowania Pracy Koncepcyjnej, warto zwrócić uwagę na dwa: *Bruegel – Borges: komunikacja* (1998) i *Skąły, fale, rafy – chwała żaglowcom (poematy morskie)* (1998), w których współgrają wzajemnie energetyzujące się żywioły: morze, sztuka i język. Najciekawszy w latach 60. poeta pokolenia Orientacji – ugrupowania „Hybrydy”, teoretyk formalizmu Andrzej Waśkiewicz, aktywny w życiu kulturalnym Gdańska, promotor młodych twórców, zabarwił ostatnio swoje wiersze z tomów *Suwerenne państwo obłoków (wiersze 1970–1992)* (1994) i *W granicach doświadczenia* (1994) tonem sarkazmu i nutą rozczarowania, wywołanego rozziwem między marzeniem i słowną diagnozą rzeczywistości a nią samą, nie dorastającą do marzeń i wymykającą się słownej, porządkującej formule.

W dyskusji podsumowującej konferencję na temat *Literatura polska lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych* (Gdańsk, 25–26 listopada 1996 r.) jej uczestnicy, przedstawiciele gdańskiego boomu poetyckiego lat siedemdziesiątych, głównie związani z Grupą Sytuacyjną Poetów i Artystów „Wspólność” (1975), rozważali przyczyny załamania się tej pokoleniowej formacji i odsunięcia jej na boczny tor życia literackiego w Gdańsku w latach 80. Bliski poetom tej grupy estetyczny program „nowej prywatności”, zmierzający do upodmiotowienia literatury, do nasycenia jej doświadczeniem autobiograficznym, uczuleniem na wielowartościowość świata i polifoniczny, dialogowy sposób istnienia „Ja”, zderzył się brutalnie z realiami historii początku lat 80. Strajk w Stoczni Gdańskiej, Sierpień 80, powstanie „Solidarności”, następnie stan wojenny, podziemna działalność opozycji wciąż

gnęły poetów-indywidualistów w wir zdarzeń, ale i odsunęły ich dokonania artystyczne na boczny tor i w jakiejś mierze unieważniły trop ich poszukiwań. Ta grupa pokoleniowa uległa rozproszaniu. Jedni pomarli (Jerzy Kamrowski 1993), drudzy wyjechali do innych miast (Grzegorz Musiał do Bydgoszczy) i do innych krajów (Waldemar Ziemiński do Niemiec), jeszcze inni zamilkli po wydaniu „pożegnane” tomu na początku lat 90. (Anna Czekanowicz, *Śmierć w powietrzu: 21 wierszy podróży*, 1991). Władysław Zawistowski przestał pisać wiersze. W roku 1993 podsumował swoją działalność poetycką tomem *Ciemna niedziela: wiersze i poematy wybrane* i zajął się tłumaczeniami, pisanem dramatów (*Farsa z ograniczoną odpowiedzialnością*, 1993), kryminałów, bajek dla dzieci, artykułów prasowych i książek popularyzatorskich (*Kto jest kim w Trylogii Henryka Sienkiewicza?*, 1999). Zbigniew Joachimiak, zaangażowany w działalność wydawniczą „Tower Press”, w mijającej dekadzie wydał trzy tomy wierszy: *Pułapka i inne wiersze* (1989), *Cztery tematy* (1991), *Pestki, korale – do nawlekania* (1998), deklarując radość pisania poezji wreszcie uwolnionej od presji powinności obywatelskich i zobowiązań etycznych. Selim Chazbijewicz, potomek polskich Tatarów, wprowadza od lat do gdańskiej poezji oryginalną i orientalną nutę, nacechowaną pamięcią własnego rodowodu i kulturowego dziedzictwa polskich wyznawców islamu. Zaznaczył swoją obecność dwoma tomami wierszy: *Mistyka tatarskich kresów* (1990) i *Rubai'jjat albo czterowiersze* (1998). Próbą przypomnienia poezji koryfeusza grupy „Wspólność” jest opracowana przez Martę Fox antologia *Ogrodnicy północy. Poetów portret potrójny* (1998). Wiele energii twórczej w życie kulturalne Wybrzeża wniósł przybyły z Wielkopolski poeta, krytyk, organizator życia literackiego Krzysztof Kuczkowski, autor kilku tomików wierszy, z których ostatni, będący wyborem za okres 1978–1998 *Wieża widokowa* (1998) łączy wizualną wrażliwość na drobiazgi z odwagą naiwności dziecka, a szczerość prostaczka z wyrafinowaniem poety metafizycznego.

Ostatnie dziesięciolecie zaowocowało aktywnością twórczą kobiet piszących: poetek i powieściopisarek, zarówno tych już znanych i uznanych jak Lucyna Legut, kontynuująca swój bestseller z roku 1976 *Piotrek zgubił dziadka oko, a Jasiek chce dożyć spokojnej starości* w postaci dwóch kolejnych książek: *Jasiek pisze kronikę rodzinną, a Piotrek ciągle się w kimś kocha* (1998) i *O tym, jak Jasiek został bezimiennym bohaterem, albo awantura o sławę* (1999), jak i reprezentujących młodsze pokolenie oraz debutantek. I nie jest to bynajmniej przejaw wojowniczego czy poranionego feminizmu, raczej wyraz świadomości płci i szczególności kobiecego doświadczenia, znajdującego ekspresję w języku. Trzeba wymienić w tym porządku Bożenę Ptak, poetkę związaną z pokoleniem grupy „Wspólność” (*Scena zbiorowa i inne wiersze*, 1991; *Kilka nieodrobionych wierszy*, 1994; *Sam sama samotny samotna*, 1996), autorkę miniatury lirycznej, wyrastającej z intymnego przeżycia, chwili, zamyślenia. Poetka dyscyplinuje przemyślaną kompozycją, rytmem i rymem wibrację emocji kobiety, zawsze głębszej i mądrzejszej od swoich mężczyzn dzięki pojemności i trwałości pamięci. To także Ariana Nagórska (*Festyn imperatorowej*, 1992; *Imperiada wakacyjna*, 1996) – poetka podejmująca twórczo tradycje poezji awangardowej – drapieżna, lubiąca prowokację, pisząca o miłości biologicznej cynicznie a zarazem otwarcie, z autoironią, lubiąca gry słowne, dowcip językowy, nasycająca język dosadnymi zwrotami mowy potocznej. To kontynuująca, po udanym debiucie w roku 1985, swoje zainteresowania problematyką New Age Ewa Borkowska (*Zachodzące krajobrazy*, 1992; *Noc, która rodzi złote ryby*, 1995) – otwarta na mowę własnego ciała, ale słyszająca głos Ducha, kosmosu, Boga w najrozmaitszych przejawach bytu.

Warto śledzić rozwój obiecujących talentów takich poetek jak Joanna Ewa Jarzymowska, Ewa Laskowska-Kuczkowska – tłumaczka Rolanda Topora, czy Ola Kubińska, tłumaczka literatury angielskiej. Trzeba pamiętać o prozatorskiej i krytycznoliterackiej twórczości Bożeny Budzińskiej: *Sezon na pomarańcze* (1992), *Matowe okno* (1994), *Trans* (1998).

Wśród poetów debiutujących w latach 90. trzeba odnotować Marka Chorabika *Blisko prawdy* (1997) i Artura Tomaszewskiego – *Izaak czyli powrót do śmiechu* (1992), *Ballada o mojej ulicy* (1994), *Idę do ciebie tak jak idzie płomień* (1997). Najciekawszy z tego pokolenia wydają się Jarosław Zalesiński (*Wiersze i zdania*, 1994; *Wiersze i ślady*, 1997) oraz Wojciech Wencel (*Wiersze*, 1994; *Oda na dzień św. Cecylii*, 1996). To bohaterowie i uczestnicy ostrego sporu między „nowymi dzikimi”, zwanymi też „barbarzyńcami”, skupionymi wokół krakowskiego „bruLionu” i gdańskiego środowiska TOTART-u z pierwszej połowy lat 80., z którego wywodziła się skandalizująca grupa poetycka „Złali mi się do środka” (Zbigniew Sajnog, Paweł Konnak, Dariusz Brzósiewicz – Brzóska, Paweł Mazur – Paulus i inni), a „neoklasykami” – erudytami nawiązującymi do tradycji literackiej, z wiarą w kreacyjną moc poezji i w utajoną pod powierzchnią widzialnego świata rzeczywistość mistyczną. Zwłaszcza Wencel, rozumiejący poezję (w ślad za Jarosławem Markiem Rymkiewiczem) jako klasyczną harmonię, czerpie inspiracje z religijnych źródeł, z literatury, malarstwa holenderskiego, z krajobrazów Północy i łączy je z doświadczeniami biograficznymi, związanymi ze swoją najściślejszą „małą ojczyzną”, Matarnią koło Gdańska.

Na uwagę zasługują też dwie poetki starszego pokolenia, dla których dekada życia w wolnej Polsce stała się szansą mówienia o sprawach trudnych i bolesnych, dotąd skazanych na milczenie. Janina Soszyńska, czewska pisarka, zanim wyjechała do Białegostoku, wydała tomiki wierszy poświęconych między innymi zbrodni katyńskiej (*Gorzki smak życia*, 1990; *Impresje katyńskie*, 1992; *Błądzenie*, 1997), zaś Anna Witomska z Sopotu w wierszach i opowiadaniach wydawanych własnym sumptem ocala pamięć doświadczeń żydowskiego świata i języka (m.in. *Szajłokiem jestem*, wiersze 1993; *Przeciw milczeniu*, opowiadanie 1993 i inne).

Prawo głosu zyskały też bolesne doświadczenia łagrowe w wierszach Piotra Kotowa *Widziałem Kotłas i Workutę* (1994), obecne też w jego wspomnieniach *W obozowym szpitalu i w Adaku* (1998).

Na szczególną uwagę zasługuje prozatorski debiut Waldemara Borzestowskiego w postaci lirycznych opowiadań, utrzymanych w poetyce biblijnych przypowieści – *Nocny sprzedawca owoców* (1999).

Szczególnie ważny obszar literatury pomorskiej także w ostatniej dekadzie zajmuje literatura kaszubska, od dziesięcioleci z uporem i determinacją upominająca się o należne jej miejsce na mapie literackiej Polski. Ocalanie i rozwijanie kultury kaszubsko-pomorskiej, propagowane przez Zrzeszenie Kaszubsko-Pomorskie i miesięcznik „Pomerania” jeszcze na długo przed rokiem 1989, miało być formą oporu wobec unifikującego i indoktrynującego działania PRL-u, wykorzystującego kaszubszczyznę, sprowadzoną do wymiarów folkloru, w celach propagandowych. Dziś Kaszubi mają niezachwianie ugruntowaną świadomość swej odrębności jako grupy etnicznej mówiącej własnym językiem. A przy tym są mocno zrośnięci z ziemią kaszubską, wierni wierze w Boga (ukazało się tłumaczenie na kaszubski Biblii Nowego Testamentu i Psalmów Eugeniusza Gołąbka oraz czterech Ewangelii ks. Franciszka Gruczy), cenią rodzinne wartości, szanują pracę i są przywiązani do Polski. Na Kaszubach i w Gdańsku narodziła się nowoczesna polska idea regionalna. Literatura kaszubska rozwijała się głównie wokół idei „małych ojczyzn”, co owocowało z jednej strony pisarstwem nastawionym na przypomnianie i ocalenie podań, baśni, legend i pieśni kaszubskich, z drugiej przywoływaniem historii Kaszub i – przede wszystkim – wprowadzaniem języka kaszubskiego z rejonów mowy potocznej do literatury. Najwybitniejsze w tej mierze są dokonania literackie przedwcześnie zmarłego w roku 1992 Jana Drzeżdżona, autora blisko 30 powieści powstających w latach 70. i 80., piszącego po polsku i po kaszubsku. Kaszuby to dla Drzeżdżona Kosmos, oś świata, wokół której opłata się osobne i osobliwe doświadczenie egzystencjalne, która wyzwala szczególną wyobraźnię surrealistyczną, znajdującą wyraz także w utworach nie podejmujących tematyki regionalnej. Miniona

dekada zaowocowała obfitym plonem literackim jego talentu: *Złoty pałacyk* (1990), *Na niwach* (1991), *Czerwony dwór* (1992), *Szary człowiek* (1993), *Twarz Smętka* (wznowienie) i tom wierszy *Przësłë do mnie* (1995).

Drugim ważnym twórcą kaszubskim jest również dwujęzyczny poeta i prozaik, a także znany dziennikarz Stanisław Janke – autor powieści *Liskawica* (1988–1989), opowiadań *Pse* (1991), wierszy *Kol kuńca wieku* (1990) i *Do biôłego rena* (1994). Jego ostatnia powieść *Żółty kamień* (1998) przedstawia kształtowanie się u schyłku lat 70. świadomości kulturowej i etnicznej młodego Kaszuby Albina Białka, kuszonych obietnicami awansu zawodowego przez komunistyczną władzę za cenę zaparcia się kaszubskiej tożsamości.

Z kaszubskich twórców trzeba też wymienić dwujęzycznego poetę – księdza Jana Walkusza (*Jantarowy pacierz – Jantorowi pócierz*, 1991; *Sztradë słowa*, 1996 – opowiadanie), interesującą poetkę Jaromirę Labuddę (*Słowa ôbsëwają zemiã*, 1995) i obiecującą debutantkę Bożenę Szymańską (*Zdeblu na swiat cëśniãtë*, 1996). W latach 90. wyszły drukiem utwory znanych pisarzy kaszubskich: wiersze Alojzego Nagla (*Otemknij dwierze*, 1992 i *Nie spiëwôj pústi nocë*, 1997) oraz Aleksandra Labuddy (*Guczów Mack godo*, 1992 – proza; *Kaszëbsczim jesmë lëdã*, 1996 – wiersze).

Nie można pominąć ważnej książki Pawła Dzianisza (Tadeusza Jabłońskiego) *Krajobrazy nieodległe: szkice z nadmorza* (1998). Ten zasłużony badacz Pomorza i Kaszub, dziennikarz, podróżnik, powieściopisarz zawarł w tej książce plon swoich wędrówek z lat 70. i 80. po pomorskich miasteczkach i wsiach w poszukiwaniu osobliwości, w zamiarze tropienia dziejów, doświadczenia nieskończonego i wzbogacającego wrastania w tutejsze krajobrazy. Swoim wieloletnim zainteresowaniom kaszubszczyzną pozostał wierny poeta i prozaik Bolesław Antoni Fac (*Jesienny obłok jeziora: opowiadania kaszubskie*, 1996). Natomiast z tczewską ziemią związany jest Roman Landowski (*Łabędzi lot Damroki: baśnie i podania z pomorskich jezior*, 1989), autor książki *Tczew – spacer w czasie i przestrzeni* (1995).

Wydaje się, że literatura kaszubska, korzystając wreszcie ze sprzyjającej koniunktury historycznej i kulturowej, rozpoznaje swoje „dordzenne istnienie”, delektując się swoją osobnością, możliwościami sięgania do korzeni języka i kultury, historii i obyczaju Kaszub. Ale byłoby niedobrze, gdyby zadowolili się swoją samowystarczalnością w zamkniętym kaszubskim kręgu; groziłoby to zmarnowaniem stojącej przed nią szansy. Kultura kaszubska, która teraz musi nacieszyć się sobą, nasycić mówieniem o sobie swoim własnym głosem, ma swój wielki czas przed sobą, dopiero czeka na swojego wielkiego pisarza kaszubskiego, który niezbywalne doświadczenie kaszubskości włączy w krwioobieg kultury narodowej i europejskiej. Bo tak naprawdę to nie ziemia wydaje pisarzy, to pisarze tworzą kulturowy, znakowy, symboliczny i mitologiczny wymiar ziemi.

Tradycyjny od półwiecza tematyczny wyróżnik literatury pomorskiej – morze i związana z nim marynistyka – choć wciąż istotne w twórczości chociażby takich pisarzy jak Andrzej Perepeczko (m.in. *Pięciu z szalupy nr 3*, 1991; *Podwodni komandosi*, 1994; *Morze Śródziemne w ogniu*, 1995; *Victoria Cross kapitana Roope’a*, 1997), Jan Kazimierz Sawicki (*Zdrada alianckiej bandery*, 1991; *Pod flagą komodora*, 1992), czy wznawiany z wielkim czytelniczym powodzeniem, zmarły w roku 1986 Karol Olgierd Borchardt (m.in. *Kolebka nawigatorów*, 1997), ustąpiły miejsca dwom nowym wielkim tematom: Kaszuby i kaszubszczyzna oraz Gdańsk i gdańskość.

Tak się stało, że pierwszymi pisarzami dokonującymi doniosłej literacko nobilitacji Kaszub byli przybysze z Kresów. Sięgając wstecz trzeba by przywołać powieść Róży Ostrowskiej *Wyspa*, łączącej żarliwą fascynację ludźmi i krajobrazem Kaszub z tęsknotą za Wilnem, utraconym miastem dzieciństwa. Najważniejsza jest jednak obfita twórczość prozatorska Zbigniewa Żakiewicza, jednego z najwybitniejszych polskich pisarzy współczesnych, urodzonego na pograniczu białorusko-litewsko-

polskim. Jego *Saga wileńska* (1992) – na którą składają się powstające na przestrzeni lat *Ród Aba-czów*, *Wilcze łąki*, *Dolina Hortensji* – a także powieść *Wilio, w głębokościach morza...* (1993), ujawnia oryginalną wyobraźnię pisarza, ukształtowaną przez doświadczenia dzieciństwa i lat chłopięcych spędzonych na Wileńszczyźnie, w środowisku nieprawdopodobnego zmieszania kultur, religii, języków, w otoczeniu bujnej, prawie pierwotnej, intensywnej przyrody. Ten porażony w dzieciństwie metafizycznością świata pisarz odnalazł się jak w domu w północnych, lesistych i jeziornych krajobrazach Kaszub. Niestylchana mięsistość ziemi kaszubskiej, jej smutek i milczenie rozpięte między wzgórzami a otwartością morza, korespondują z granicznością jego natury – zmysłowej i wrażliwej na estetyczny walor rzeczywistości materialnej, poprzez którą prześwituje „światłość wzgórz wiekuistych”. Pamięć kresowego rodowodu przejawia się w pisarstwie Żakiewicza także w języku – gawędowym, rubasznym, zachowującym koloryt środowiskowej anegdoty i patriarchalnej szlachecko-chłopskiej mądrości. Pisarz osadza go w nowym otoczeniu kaszubskich krajobrazów i kaszubskiej mowy.

Jeszcze inaczej doświadczenie kresowego dzieciństwa w białoruskiej Lidzie i zderzenie z „obcą” Polską, i z niepojętym, naznaczonym krwawą historią Grudnia 70 miastem, wypowiada w poemacie *Lida* (1990, II wyd. 1994) Aleksander Jurewicz. Znany wcześniej jako poeta (*Dopóki jeszcze...*, 1995), ceniony jako felietonista (*Życie i liryka*, 1998) w Lidzie i w powieści *Pan Bóg nie słyszy głuchych* (1995) zgłębia Jurewicz sens i porządek „zakłóconych biografii” – dziecka zranionego przez historię na skutek przymusu repatriacji w roku 1957 do niechcianej „Polszy” i dziadka wyrwanego z ziemi białoruskiej, rzuconego w obcy świat. Poetycki realizm umożliwia tu wyrażanie kłopotów z tożsamością. Pisarstwo Jurewicza, służące samopoznaniu i „odpominaniu”, nie jest jednak terapią, lecz odświeżaniem bólu. Także, dobrze przyjęta przez krytykę, debiutancka powieść Wojciecha Hryniewicza *Tej rzeki nie przejdę* (1992) łączy wspomnienia narratora z lat młodości na Wołyniu z losami jego syna, internowanego w stanie wojennym w Gdańsku.

Wątek kresowy, tak ważny dla tysięcy mieszkańców Gdańska z Wileńszczyzny i „zza Buga”, zmuszonych po wojnie do opuszczenia rodzinnych stron na mocy tzw. repatriacji, stanowi wspólną płaszczyznę pisarstwa wielu pokoleń, nie tylko autorów gdańskich. Takie „dzieciństwo na pograniczu” pojawia się w książkach innych pisarzy z obrzeży, jak Helmut Kajzar (śląskie), Horst Bienek (gliwickie), Sergiusz Sterna-Wachowiak (poznańskie), Tadeusz Komendant (polsko-białoruskie), czy Kazimierz Brakoniecki (warmińskie), co wskazuje na istnienie we współczesnej literaturze polskiej wyrazistego nurtu mitobiograficznego.

To właśnie mitobiografia – refleksja na temat dzieciństwa w Gdańsku, traktowanym jako szczególne „miejsce pogranicza”, łączy tematycznie twórczość poetycką i prozatorską, nadto wpisuje literaturę gdańską w szeroki kontekst literatury polskiej, tworzonej przez takich prozaików starszego pokolenia jak Miłosz, Kuśniewicz, Odojewski, Kosiński, Konwicki czy Myśliwski, którzy ponawiają w swoim pisarstwie powroty do dzieciństwa w poszukiwaniu korzeni, tożsamości, odzyskania utraconej Arkadii, bądź rozwikłania tajemnicy historycznego losu. Przy czym kategoria „pogranicza” oznacza zarówno pogranicze Polski w stosunku do centrum, jak i miejsce graniczne, gdzie spotykają się ze sobą różni i obcy ludzie.

Jest jednak zasadnicza różnica w sposobie przywoływania dzieciństwa przez pisarzy starszej generacji, dla których jest to zawsze literatura pamięci rzeczywistości doznawanej bezpośrednio, przeżytej osobiście i dotkniętej w całym jej namacalnym bogactwie. Dzieciństwo w Gdańsku ma tę szczególność, że pobudza pewien rodzaj wyobraźni, którą można nazwać „wyobraźnią archeologiczną” w tym sensie, że po śladach, po szczątkach przedmiotów próbuje ona dotrzeć do dawnej, minionej i rozsypanej w proch rzeczywistości, jak do zaginionej cywilizacji i wyłania ją z odmetu czasu jak zatopioną Atlantyde. Punktem wyjścia jest bardzo osobiste i bardzo konkretne doświadczenie obcowa-

nia z materialnością miejsca i rzeczy poprzez dotyk, węch, smak, nie tylko wzrok. Istotne przy tym jest to, że przywoływana w tej literaturze przestrzeń Gdańska jest przestrzenią jego obrzeży, przedmieść, peryferii nie unicestwionych niszczącą siłą historii, zachowujących swój dawny historyczny kształt, ślad czasu i piętno wielokulturowości Gdańska. To Górny Wrzeszcz, lasy oliwskie i Brzeźno Pawła Huelle, Stara Oliwa Stefana Chwina, Siedlce Władysława Zawistowskiego, Matarnia, Sominino, Matemblewo Wojciecha Wencła. Literatura gdańska jako „literatura śladów” to szczególne, manifestujące się właśnie poprzez literaturę i w literaturze spojrzenie na świat, możliwe do zaistnienia w tej niezwyklej przestrzeni jaką jest Gdańsk – miejsce wielowiekowego spotykania się, przenikania i ścierania różnych kultur, miasto przeniknięte duchem niezależności i duchem oporu, które przeżyło tragedię zburzenia w czasie wojny i tragedię wydziedziczenia w czasach PRL-u. Impuls dał Günter Grass, autor *Blaszanego bębna* i innych gdańsko-kaszubskich powieści, przedmiot i gość seminariów profesor Marii Janion, prowadzonych na Uniwersytecie Gdańskim w latach 70., których uczestnikami byli późniejsi, dziś o europejskiej już renomie, pisarze: Paweł Huelle, autor kultowego *Weisera Dawidka* (1987), kontynuujący problematykę gdańską w *Opowiadaniach na czas przeprowadzki* (1991) i w zbiorze *Pierwsza miłość i inne opowiadania* (1996) oraz Stefan Chwin, autor dwóch gdańskich powieści: *Krótką historią pewnego zartu (sceny z Europy środkowowschodniej)* (1991, II wyd. 1999) i *Hanemann* (1995, II wyd. 1999). Obaj – wysoko ocenieni przez krytykę, licznie i znacząco nagradzani, tłumaczeni z sukcesem czytelnictwem na języki obce, inspirujący twórców filmowych – przemienili swoim pisarstwem realną przestrzeń przedwojennego i powojennego Gdańska w przestrzeń mityczną. Jak słusznie stwierdził Stefan Chwin: „To nie Gdańsk stworzył pisarzy, to pisarze stworzyli Gdańsk”. Uściślijmy – stworzyli mit Gdańska. Ale nie jest to mit arkadyjski, idylliczny i sentymentalny. Gdańsk i Kaszuby Pawła Huelle to „kraj gliny, sztokfisa, kartofli, wódki i kapusty” (opowiadanie *Gute Luiza*), duch tego miejsca jest ponury, poraża obcością. Rodzi ją protestancka poprawność, zimny kupiecki racjonalizm, nietolerancja – na przykład wobec mennonitów, chłód północnego gotyku i brak szaleństwa form barokowych. U Chwina Gdańsk jest miastem zranionym, naznaczonym śmiercią i okaleczonym przez historię, miastem niebezpiecznym, pełnym niejasnych pokus, jak jakieś „złe miejsce na ziemi”, „miejsce rozchwiane”, gdzie dramatycznie ścierają się różne wpływy i skąd wylania się człowiek o osobowości nieustabilizowanej, splątanej, pełnej cierpień. Jest jak lustro, w którym można się przejrzeć i rozpoznać, nie będąc koniecznie jego mieszkańcem – „Gdańsk jest wszędzie”. Daleko temu pisarstwu przedstawicieli pokolenia „urodzonych po Jalcie” do ideologicznego dogmatyzmu literatury „małych ojczyzn”, gdyż akcentuje ono bardziej problem wykorzenienia niż zakorzenienia, bardziej brak zadowolenia w świecie w sensie metafizycznej pustki niż odzyskiwanie domu, przedstawia obcowanie z rzeczywistością jako obcowanie z tajemnicą, podkreśla niedoskonałość i zawodność poznania, zdumienie i zaskoczenie światem i istnieniem. Dbłość o budowanie fabuły, o prawdopodobieństwo psychologiczne w snuciu historii ludzkich losów oraz dokumentaryzm topograficzny i kult szczegółów łączy się z krzyżowaniem planów czasowych narracji, a epicka fraza z metaforycznością i symbolicznością świata, tak że przedziwny nowy realizm tych powieści nazwano realizmem metafizycznym.

Inaczej, przez zacieranie i deformowanie rzeczywistości realnej, przywołuje dzieciństwo, tym razem w Rumi, kojarzony dotąd z poezją Eugeniusz Kupper, który w powieści *Przeciąganie liny – kwartet gdański* (1998) odnalazł zdaje się swoje powołanie pisarskie.

Gdańskie dzieciństwo i młodość pojawia się w literaturze w jeszcze jednej perspektywie – emigracyjnej. To punkt widzenia młodych pisarzy, wyjeżdżających na fali „solidarnościowej” emigracji

„stąd do Ameryki”². Niektórzy, jak Stanisław Esden-Tempski (*Łowca orchidei: romans emigrancki*, 1994; *Kundel*, 1999) kontynuowali twórczość rozpoczętą jeszcze w Gdańsku, zyskując nowe spojrzenie z odległości Chicago. Inni, jak Marek Jastrzębiec-Mosakowski (*Ślady na piasku*, 1994, powieść zamierzona jako „trylogia pruska”; jej część II to powieść w listach – *Pory roku*, 1996; cz. III *Vox lucis* – drukowana we fragmentach) dojrzewali i zaczęli pisać dopiero za Oceanem. *Łowca orchidei*, powieść wielogatunkowa: środowiskowa, polityczna, lotrzykowska, edukacyjna, kryminalna, romansowa, łącząca sagę rodzinną z historią powołania pisarskiego, wrasta w literacką mitologię miejsca. Autor, obdarzony świetnym słuchem językowym, darem obserwacji, poczuciem humoru, bawi się różnymi stylami literackimi, nasycia powieść stylizacjami, pastiszami, cytatami i aluzjami literackimi, tak, że krytyka uznała *Łowcę orchidei* za udany kolaż powieści tradycyjnej i postmodernistycznej. Bohater *Kundla*, będąc w Londynie, żegna się ze swoim gdańskim dzieciństwem lat 50., uwalnia od urazów, kompleksów, resentymentów, znajdując ocalenie w miłości. Mosakowski, pisarz o wyrobionym wyrazistym stylu, w swoich powieściach powraca do dziejów mieszkańców Pomorza Gdańskiego i Warmii, zespalać wątki powieści o artyście z tematyką historyczną, miłosną i współczesnymi realiami gdańskimi połowy lat 90.

W latach 90. zadebiutował jako pisarz gdański anglista, tłumacz sztuk Toma Stopparda i tragedii Szekspira (razem z Władysławem Zawistowskim), prezes Fundacji Theatrum Gedanense Jerzy Limon (*Kaszuńska Madonna*, 1991; *Wieloryb: wypisy źródłowe*, 1998; *Koncert Wielkiej Niedźwiedzicy. Kantata na jedną ulicę, siedem gwiazd i dwa głosy*, 1999). Powieści te, z ducha postmodernistyczne, łączące intrygujący wątek fabularny z pełną erudycją rozprawą quasi-naukową, napisane świetną stylizowaną polszczyzną, są tyleż pomysłową i wyrafinowaną zabawą literacką i krytyką narracyjnej historii jej własnymi środkami, co misterną archeologią jednej sopockiej ulicy Haffnera, Pomorza, mitologią Bałtyku, mityczną historią tej ziemi, wpisana we wszystkie czasy, mity, symbole i opowieści świata.

Dzieje Pomorza i Kaszub oraz realia Gdańska inspirują także od lat pisarzy starszego pokolenia. I tak Bolesław Fac kontynuuje swoje wcześniejsze zainteresowania splątaną historią Polaków, Niemców i Kaszubów w powieści *Mroczne uciechy wojny: trzynaste oblężenie* (1999). Opowiadając historię wojny trzynastoletniej i oblężenia Malborka z perspektywy swego plebejskiego rubasznego bohatera, Wendy imieniem Tryll (co nasuwa skojarzenie z Dylem Sowizdrzałem), kpi z narodowych i historycznych stereotypów, prowadzących zazwyczaj do wojny zawsze brutalnej, bezsensownej, powodowanej pychą, pogardą wobec słabszych, żądzą dominacji. Wątki gdańskie, związane z doświadczeniami młodego pokolenia w czasach stalinowskich, zawiera powieść *Aureola czyli Powrót do Wrzeszcza* (1990). Z kilku innych książek Faca, wydanych w dekadzie lat 90., trzeba wymienić drugą edycję powstałej w końcu lat 70. powieści *Misja specjalna* (1998), oczyszczonej dziś z ingerencji ówczesnej cenzury.

Piętno gdańskiego „ducha miejsca” znać również w twórczości przybyłej do Gdańska w latach 70. Janiny Wieczerskiej. W jej mini-powieści *Dzieci z blokowiska* (1993) pojawia się obraz Gdańska współczesnego, z kaszubskimi korzeniami, z dramatyczną przeszłością, z symptomami narastającego kryzysu i zapowiedzią nadchodzących zmian. Z kolei *Korzeniacy czyli Jesień wsamrazków* (1989), powieść napisana w konwencji fantastycznej moralnej utopii, powołuje do istnienia tajemnicze ludziki, żyjące w kaszubskich lasach i w szybach wind gdańskich wieżowców, które pilnują, aby wszystko było robione w sam raz, zgodnie z naturą i sumieniem. Ta ceniona felietonistka niegdyś „Zcasu” (*Regał podręczny*), teraz „Dziennika Bałtyckiego” (*Pisane po Wiadomościach i Pomysły humanisty*),

² Tytuł dramatu Władysława Zawistowskiego, premiera w Teatrze Wybrzeże 19 sierpnia 1988.

wydała w roku 1995 zbiór zabawnych Čapkowskich z ducha felietonów *Poradnik dla leni: czyli jak robić, żeby zrobić, a się nie narobić*. Groteskowość historii w gombrowiczowskim stylu na tle splecionej wspólnoty losów niemieckiego Polaka i polskiego Niemca prezentuje powieść Stanisława Dejczerza *Kochanek Hitlera* (1993).

Śledząc wątki gdańskie trzeba koniecznie odnotować bogatą twórczość Brunona Zwarry – autora kolejnych tomów *Wspomnień gdańskiego bówki* (tom IV i V ukazał się w latach 1996–1997) i wielotomowej powieści *Gdańszczanie* (tom I–II – 1999, w przygotowaniu tomy III i IV [1999–2000]). Autor, zdecydowanie polemiczny i krytyczny wobec pisarstwa Güntera Grassa i nurtu grassowskiego w literaturze gdańskiej, skupia uwagę na dramatycznych losach Polonii w Wolnym Mieście Gdańsku i napiętych stosunkach polsko-niemieckich, a także na przemianach świadomości gdańszczan w okresie PRL-u: od 1945 roku do strajków i masakry robotników w grudniu 1970.

Niestrudzonym badaczem kultury, osobliwości i tajemnic Gdańska, jego poszczególnych dzielnic (Orunia, Wrzeszcz), jest Jerzy Samp, autor m.in. następujących książek: *Gdańsk w relacjach z podróży 1772–1918* (1991), *Uczta stulecia: dawne i nowe legendy gdańskie* (1994), *Miasto czterdziestu bram: glosariusz gdański* (1996), *Gdańskie dwory i pałace* (1998), *Miasto tysiąca tajemnic* (1999).

Gdański „duch miejsca”, który wionie kędy chce, upodobał sobie w minionej dekadzie bez wątpienia formy prozatorskie, i to te wskrzeszające radość opowieści, znamionujące sztukę opowiadania historii zarówno w tradycyjny sposób, eksponujący bohatera i fabułę, z potoczystą mannowską frazą, jak i w sposób ponowoczesny, postmodernistyczny, delektujący się regułami „opowiadania się” opowieści, polegającymi na powtarzaniu, cytowaniu, pastiszach, stylizacjach.

Z żalem trzeba odnotować, że w dziesięcioleciu 1989–1999 odeszli na zawsze: Stanisława Fle-szarowa-Muskat (1989), Jan Trepczyk (1989), Jerzy Afanasjew (1991), Maria Boduszyńska-Borowikowa (1992), Jan Drzeżdżon (1992), Irena Przewłocka (1993), Jerzy Henryk Kamrowski (1993), Irena Kuran-Bogucka (1995), Mieczysław Czychowski (1996), Stanisław Filipowicz (1996), Andrzej Bukowski (1997), Alojzy Nagel (1998).

Paweł Huelle

Na początku był *Weiser Dawidek*. Weiser Dawidek? Nie, na początku był Paweł Huelle. Na początku czego? Na początku nowego literackiego mitu Gdańska, stworzonego w ciągu ostatniej dekady przez prozaików pokolenia urodzonego po wojnie. A dokładniej: pokolenia urodzonego po Jalcie. To widać bardzo dobrze z dzisiejszej perspektywy, kiedy po 1989 roku pojałtański porządek (a może raczej – nieporządek) w Europie skończył się i stał się nieodwołalnie czasem przeszłym dokonanym. Zanurzeni w biegu wydarzeń, pochłonięci tym, co się właśnie dzieje, nie mieliśmy przedtem dość dystansu, żeby ogarnąć i nazwać ten nowy rozdział, krótki w dziejach tysiącletniego Gdańska, ale dla wielu jego mieszkańców, którzy przybyli tu skąd inąd, stanowiący ponad pół życia, a dla innych, tych „urodzonych po Jalcie” – całe ich życie.

Gdański prozatorski boom ostatniej dekady oczywiście nie wziął się znikąd. Te twórcze moce dojrzewały w ukryciu wcześniej, zanim nastąpiło „przekroczenie masy krytycznej”, to znaczy prawdziwa erupcja książek takich autorów jak Paweł Huelle i Stefan Chwin, Aleksander Jurewicz i Stanisław Esden-Tempski, Izabela Filipiak i Marek Jastrzębiec-Mosakowski – a więc pisarzy tu po wojnie urodzonych, albo tu w dzieciństwie przybyłych, albo związanych z tym miastem latami studiów i zachowujących w sobie ślad płynącej stąd inspiracji, nawet jeśli przyszło im wyjechać i żyć gdzie indziej.

No i właśnie teraz widzimy, co to znaczy, że na początku był Weiser Dawidek. Powieść o tym wymyślonym chłopcu żyjącym w prawdziwym mieście napisał Paweł Huelle jeszcze w poprzedniej dekadzie, i to w jej pierwszej połowie. Pod tekstem widnieje data: „Gdańsk 1984”, pierwsze wydanie ukazało się nakładem Wydawnictwa Morskiego w 1987 r.¹ Debiut Huellego był właściwym początkiem nowej mitologii Gdańska, która tak bujnie rozwinęła się w ostatnim dziesięcioleciu nie tylko dzięki pisarzom. Mają w tym udział także historycy i ludzie teatru, ludzie sztuki, miłośnicy starej fotografii i dziennikarze. A po trosze – my wszyscy – mieszkańcy tego miasta. Zwłaszcza ci pojałtańscy przybysze, którzy długo nie umieli uznać go za naprawdę swoje, tacy jak powieściowy Abraham Weiser, stary krawiec z żydowskiego miasteczka na kresach opiekujący się osieroconym Dawidkiem, jak rodzice narratora, jego przyjaciela Szymka i inni: kolejarz z Lidy, któremu syn urodził się w wagonie repatriacyjnego pociągu, albo powstaniec warszawski ożeniony z gdańską sklepikarką.

Niewątpliwa trafność socjologicznych mikroobserwacji nie była jednak jakimś szczególnie ważnym czynnikiem ogromnego i natychmiastowego sukcesu, jaki odniosła powieść Huellego. Oczywiście tzw. „tło”, w którym czytelnicy bez trudu rozpoznawali znane realia czasów gomulkowski, a później odwołania do Grudnia 70 i Sierpnia 80 też miały swoje znaczenie, ale naprawdę liczyło się co innego. Huelle napisał swoją książkę w czasie, kiedy duża część polskiej prozy albo posługiwała się maskami literackimi żeby mówić o polityce, albo uciekała w artystowskie, jałowe eksperymenty z formą, polegające na mówieniu o niczym. Pojawienie się wówczas *Weisera Dawidka* spowodowało

¹ Debiutancka powieść Huellego natychmiast stała się sukcesem, przyniosła autorowi nagrody i przekłady: dwa angielskie (wydania w Wielkiej Brytanii i USA), francuski, hiszpański, holenderski i niemiecki, dokonany przez Renatę Schmidgall (*Weiser Dawidek*, Hamburg, Zurich 1992). Ta sama tłumaczka przełożyła opowiadania: *Schnecken, Pfitzen, Regen und andere Geschichten aus Gdańsk* (Hamburg, Zurich 1992).

ożywczy wstrząs. Okazało się, że można napisać barwną powieść współczesną, która dzieje się w konkretnym miejscu i czasie, a zarazem stawia odwieczne egzystencjalne pytania. Jest ironiczna, z satyrycznym zacięciem, a jednocześnie ma w sobie czysty liryzm i powagę metafizycznych problemów. Jest powieścią o Tajemnicy, a także po prostu bardzo ciekawie opowiedzianą historią, którą czyta się z zapartym tchem.

Elementy fantastyki swobodnie wykraczającej poza racjonalny obraz świata pisarz stopił w spójną całość z wyrazistą obserwacją obyczajową, na dodatek osadzoną w konkretnej topograficznie przestrzeni Górnego Wrzeszcza, Brętowa, Oliwy, Zaspy. Odważnie wracając do starego obowiązku epiki, to znaczy snucia historii o ludziach i zdarzeniach, Huelle zarazem nie wyrzekł się tego, co wymyśliła nowoczesna powieść. Mamy tu kilka płaszczyzn czasowych, które się przecinają i nakładają, odsłaniając nieoczekiwane sensy i stawiając nowe znaki zapytania. Ważnym elementem jest też połączenie w narracji punktu widzenia dwunastoletniego chłopca uczestniczącego w zdarzeniach, z perspektywą dorosłego narratora schodzącego w głąb pamięci i szukającego prawdy o tajemniczych wydarzeniach sprzed lat. Ujawnia on przed czytelnikiem proces pisania opowieści, ale czyni to dyskretnie, nie narzucając się z pisarskimi wynurzeniami i dywagacjami o procesie twórczym. Ważniejsze od wątków autotematycznych jest odwołanie do tradycji powieści o dojrzewaniu. Wakacyjne przygody gromadki chłopców nieoczekiwanie wyprowadziły ich z dzieciństwa ku doświadczeniu Nieznanego, ku niedobrym sprawom dorosłych, dały im przedsmak tajemnicy płci, na koniec każąc narratorowi doznać goryczy klęski i bezradności.

Powieść inicjacyjna często miewa charakter autobiograficzny, zwłaszcza jeśli jest debiutem. Zdarza się wówczas, że pisarz rozlicza się w swej pierwszej książce z własnym młodzieńczym doświadczeniem. Topograficzna wierność w opisach miejsc akcji tożsamy z przestrzenią, w której upływało dzieciństwo samego autora, prowokowała do czytania *Weisera Dawidka* jako powieści z kluczem. Byłoby to jednak uproszczeniem. Ważnym sygnałem „odpodobniającym” jest cofnięcie akcji w czasie: kiedy rozgrywają się powieściowe zdarzenia, w roku 1957, wkrótce po dojściu Gomułki do władzy, narrator i Weiser mają po 12 lat – a ich twórca, Paweł Huelle dopiero się w tym roku urodził.

Ważniejsze wydaje się jednak to, że pisarz zaofiarował swoją indywidualną wyobraźnię duchowi miejsca i pozwolił mu przemówić na kartach swojej powieści. Dzięki temu zdołał przestrzeń Gdańska nazwać i ośwoić dla tych wszystkich przybyszów, którzy tu przeżywali swoje dzieciństwo z poczuciem wrzucenia w miejsce obce i anonimowe. Jeszcze ważniejsze jest to, że Huelle, urodzony w Gdańsku jako dziecko powojennych przybyszów, umiał nawiązać kontakt z przeszłością tego miasta. To właśnie w jego powieści odżyły po latach niemieckie nazwy ulic i dzielnic, przywołane przez bohaterów powieści jakby z zaskoczeniem, ale bez wrogości. Huelle nawiązał też dialog z literackim mitem Gdańska, tworzonym przez jego niegdyśszych niemieckich mieszkańców, wcielonym najpełniej w powieściach Günтера Grassa.

Spektakularny sukces *Weisera Dawidka*: entuzjastyczne głosy krytyki, prestiżowa nagroda Kościelskich (Genewa 1988), liczne tłumaczenia na główne europejskie języki, kolejne polskie wznowienia – wszystko to świadczyło, że pisarz trafił w jakiś ton zaskakująco nośny, wywołujący niezwykle odzew czytelników. Potwierdziło się to nieco później w jego dalszych książkach i w twórczości innych pisarzy lat dziewięćdziesiątych, inspirowanych głosem „ducha miejsca”.

Doświadczenie powieści inicjacyjnej organizuje także następną książkę Huellego, *Opowiadania na czas przeprowadzki* (1991). Jest to zbiór siedmiu opowiadań, z których każde stanowi osobną, zamkniętą całość. Układają się one jednak w cykl dający się czytać jako swego rodzaju „rodzinny apokryf”. Narrator opowiada o mamie, która chciała mieć okrągły stół, i ojcu, z którym zbierał winniczki, o dziadku Karolu, który budował łódź podwodną, i dziadku Antonim, który omal nie zginął w kata-

strofie lotniczej, o sąsiadce z pierwszego piętra, której mama nie lubiła, bo była to Niemka grywająca na fortepianie Wagnera, o wuju Henryku, z którym oglądał walkę kogutów, i o Minie, swojej niešťczęśliwej koleżance z uniwersytetu. Na początku narrator jest chłopcem, mógłby być jednym z kolegów szkolnych Dawidka Weisera, później młodzieńcem, który pisuje buntownicze wiersze niczym Artur Rimbaud i ucieka z domu, na koniec człowiekiem dorosłym, który musi samodzielnie stawić czoła światu i staje się bezradnym świadkiem cudzego cierpienia.

Fabule opowiadań mają niezwykle precyzyjną, misterną konstrukcję, w której każdy szczegół jest ściśle wpasowany we właściwe miejsce. W stylu pisarz posługuje się tym samym połączeniem ironii i dyskretniej czułości, które znamy już z *Weisera Dawidka*, ale wydaje się mieć więcej swobody i pewności. Nie rezygnuje z subtelnie wprowadzanych elementów fantastyki, finezyjnie balansuje na granicy realności i nadrealności. Uprawdopodobnieniu Niezwykłego służy usytuowanie narracyjnego punktu widzenia w wyobraźni dziecka, albo perspektywa snu czy półsnu, marzenia, jakichś stanów z pogranicza świadomości, co sprawia, że czytelnik niepostrzeżenie dla siebie zostaje przeprowadzony ze świata najbardziej konkretnych, sprawdzalnych szczegółów do świata magii, baśni, wyzwolonej wyobraźni.

Młodzi autorzy często debiutują tomami poetyckimi, natomiast Paweł Huelle wydał zbiór swoich liryków z różnych lat (*Wiersze*, 1994) dopiero jako już znany powieściopisarz i nowelista. Odnajdujemy w nich bogactwo tej samej wyobraźni, inspirowanej zarówno doświadczaną codziennie przestrzenią, jak światem pamięci i literatury. Okazuje się, że galicyjsko-austriaccy przodkowie zaszczytli mieszkającemu w Górnym Wrzeszczu wnukowi poczucie europejskiego obywatelstwa, które sprawia, że w jego poetyckiej wyobraźni sąsiadują ze sobą niemieccy romantycy i Joyce, malarstwo Caspara Davida Friedricha i tragiczne postacie z historii Polski czasu rozbiorów.

W kolejnym zbiorze prozatorskim: *Pierwsza miłość i inne opowiadania* (1996) autor pozostał wierny wrzeszczańsko-oliwskiej scenerii. Nowością okazało się natomiast wprowadzenie współczesnego czasu akcji, wyjście poza perspektywę dzieciństwa i dojrzewania, przyciszenie tonacji lirycznej na rzecz brawurowej ekspresji temperamentu satyrycznego, który doszedł do głosu w kreśleniu obrazu przemian, jakie w naszym życiu zbiorowym (i w losach jednostek) zaczęły się na początku lat dziewięćdziesiątych. Kompozycja tomu jest luźniejsza niż w poprzednim zbiorze. Poszczególne opowiadania nie dążą do ułożenia się w wyraźny cykl, pomimo że w niektórych pojawiają się elementy „apokryfu rodzinnego”. Są jednak wyraźnie autonomicznymi, odrębnymi całościami, o własnej bogatej dramaturgii i nakreślonych z rozmachem postaciach. Narrator (wyjawszy dwa opowiadania) patrzy na świat z perspektywy doświadczeń człowieka dojrzałego, w jego głosie jest więcej ironii niż w poprzednich tomach, do klęsk wieku męskiego podchodzi w sposób stoicki, z drwiącym humorem.

Ton głęboko pesymistyczny rozbrzmiewa w dramacie *Kto mówi o czekaniu?* (1994, premiera 1995), nawiązującym do Becketta. Pisarz przedstawił dzieje dwu młodych, ambitnych aktorów, którzy chcieli podbić Europę i świat swoimi kreacjami w inscenizacji *Czekając na Godota*, a ścigani przez podły los nielegalnych emigrantów na Zachodzie, spadają w końcu na dno. Są nie tylko uciekinierami z postkomunistycznej części Europy, przeżywającymi utratę złudzeń w zderzeniu z okrucieństwem wyłaniającym się spod blichtru zachodniego świata. Ich los nie rozgrywa się w wymiarze socjologicznym (utrata zakorzenienia wskutek opuszczenia lokalnej społeczności). Są po beckettowsku wrzuceni w pustkę egzystencjalną, nigdy nie doświadczyli zanurzenia w byt miejsca oswojonego, własnego. Anonimowość podziemnego przejścia w wielkomijskim tunelu, gdzie gromadzą się bezdomni, symbol miejsca przechodniego: przystanku miejskiej komunikacji czy poczekalni lotniczego dworca, staje się znakiem sytuacji człowieka w nowoczesnej cywilizacji, znakiem całkowitej obcości wobec bytu. Boha-

terowie dramatu znaleźli się w jakiejś astronomicznej odległości od *Ulicy Polanki* (taki tytuł nosi opowiadanie zamykające tom *Pierwsza miłość*).

Pisarz od lat pracuje nad kolejną powieścią. Póki co, czytamy trzy razy w miesiącu jego miniatury prozatorskie (nazwać je felietonami byłoby stanowczo za mało) publikowane w niedzielnym dodatku do „Gazety Wyborczej”. Zarówno ich tematy, jak sposób ujęcia i wspólny nadtytuł świadczą, że spotkanie z Beckettem nie dokonało jakiegoś zasadniczego przełomu w pisarstwie Huellego, choć zostawiło na nim ślad, jak zmarszczka na czole wyżłobiona przez czas. Wspomniany nadtytuł (chciałabym go kiedyś zobaczyć na okładce książkowego wyboru tych „małych narracji”) jest zaprzeczeniem anonimowości i pustki. Brzmi bowiem, jak pamiętamy: *Imiona, miejsca...*

Pisarz w „mieście wewnętrznym”. O powieściach Stefana Chwina

Biografia twórcza Stefana Chwina, z pozoru pełna zaskakujących zdarzeń i epizodów, oglądana z dystansu układa się w czytelny wzór, w doświadczenie poddane wyrazistemu uporządkowaniu. Zaczynamy od tego, że gdański pisarz i historyk literatury ukończył słynne liceum plastyczne w Gdyni-Orłowie, gdzie pod okiem byłych profesorów malarstwa wileńskiego Uniwersytetu Stefana Batorego studiował tajniki polskiego koloryzmu i „funkcjonalną prostotę” *Czarnego kwadratu* Malewicza. Najsilniej pozostały mu w pamięci lekcje kaligrafii, na których uczniowie, ubrani w granatowe zaręczawniki, pracowicie odwzorowywali wyszukane wzory czcionek. Wykształcenie plastyczne da o sobie znać w późniejszych poczynaniach pisarza; ilustracje Chwina zdobią chociażby postmodernistyczną powieść *Człowiek-Litera*. Charakterystyczna kreska, przy pomocy której powstały fantazyjne rysunki i winiety, przypomina trochę manierę surrealistycznego rysownika Daniela Mroza i popularnego dziś holenderskiego malarza Ensora.

Od początku twórczą działalność Stefana Chwina określa znamienna wielość ról. Z jednej strony jako wykładowca akademicki, historyk literatury, ogląda zjawiska z naukowego dystansu, opisuje je przy użyciu literaturoznawczego instrumentarium badawczego; jednocześnie jest krytykiem literatury, komentującym współczesne wydarzenia literackie. W dorobku pisarskim Chwina naukowe rozprawy sąsiadują z krytycznoliterackim tomem *Bez autorytetu* (napisanym wspólnie ze Stanisławem Rośkiem i wyróżnionym Nagrodą Kościelskich), a także z wydanymi pod pseudonimem „borgesowskimi” powiastkami *Ludzie – skorpiony* i *Człowiek-Litera*. Ta ostatnia zdaje się zresztą zapowiadać modną dziś w polskiej literaturze konwencję „świata jako tekstu” (czyż nie jest ona młodszą o dekadę wersją *Podróży Ludzi Księgi* Olgi Tokarczuk?).

Wielką popularność przyniosła gdańskiemu pisarzowi publikacja powieści *Hanemann* (Wydawnictwo Marabut, Gdańsk 1995). Powieść spotkała się z entuzjastycznym przyjęciem krytyki, „Tygodnik Powszechny” ogłosił ją „książką roku”. *Hanemann* odniósł też sukces rynkowy, stał się bestsellerem odnotowywanym na listach najlepiej sprzedających się książek polskich autorów. Był to sukces ze wszech miar zasłużony i oczekiwany przez wielbicieli talentu gdańskiego autora. O tym, jak bardzo kapryśne są reguły rządzące przemysłem książkowym, świadczy jednak dość chłodne przyjęcie wcześniejszej powieści *Krótką historią pewnego żartu* (*Sceny z Europy Środkowo-Wschodniej*) (Oficina Literacka, Kraków 1991). Była to pierwsza „gdańska” książka Chwina, w której pojawiły się prototypy wątków i problemów, rozwinięte później w *Hanemannie*. *Krótką historią...* jest zupełnie inna, bardziej eseistyczna, dyskursywna, ujęta w wyraźną ramę conceptualną. Są jednak tacy, którzy przedkładają tę – niewątpliwie trudniejszą w odbiorze powieść – nad *Hanemanną*, książkę napisaną z większą pokorą wobec tradycyjnych wyznaczników literackości w powieści.

Znawca współczesnej prozy Przemysław Czapliński umieszcza powieści Stefana Chwina w kontekście nurtu mitobiograficznego – obszaru zjawisk literackich, które charakteryzuje skłonność do „mityzacji własnego życiorysu, (...) nieuchronne wpisywanie weń sensów, wartości czy nawet zda-

rzeń, które czynią z dzieciństwa rzeczywisty czas Pierwszych Pytań i Pierwszych Doświadczeń¹. Ważnym elementem literackiej mitobiografistyki w ujęciu Czaplińskiego jest mityzacja przestrzeni, opisywanie życia ściśle związanego z miejscem, jego magią, symboliką.

Ten właśnie motyw ze szczególną wyrazistością dochodzi do głosu w literackiej twórczości autora *Hanemanna*. W jego powieściach przestrzeń przestaje być tłem, a staje się jednym z bohaterów literackiej opowieści. Gdańsk jest sceną znaczącą, pełną symbolicznych miejsc, pobudzających wyobraźnię bohaterów i narratorów. Tu, jak w soczewce, skupiają się prawa rządzące kosmosem. Miasto jest całym światem, „miastem kosmicznym”. To, co wydarza się w owej przestrzeni ma wymiar konkretny, realny i symboliczny, metafizyczny zarazem. Związki między historią miasta i ludzkim losem mają skomplikowany charakter. „Kiedy pali się miasto, nasz własny ból maleje”, mówi Hanemann. Próba odnalezienia sensu tego stwierdzenia prowadzi nas w kierunku najistotniejszych wątków powieści. *Hanemann* jest bowiem próbą zmierzenia się z pytaniem o to, jak się ma cierpienie jednostkowe do zagłady miasta? I czy mamy prawo do obrony naszego „małego bólu” pod presją egzystencji widzianej w wymiarze zbiorowym, historycznym?

Pisarz energicznie broni się przez łatwym zakwalifikowaniem swoich powieści do kręgu literatury „małych ojczyzn”. „Małe ojczyzny” stały się rodzajem ideologii, tymczasem Chwinowi chodzi raczej o literacki zapis niepowtarzalnego doświadczenia „egzystencji w mieście wewnętrznym”. Autor jest zafascynowany „psychoanalizą Miejsca”, gromadzi fotografie, mapy i sztychy, przedstawiające Gdańsk z XIX wieku i z okresu Wolnego Miasta. W wywiadzie, udzielonym polsko-niemieckiemu pismu „Dialog” mówi: „Najistotniejszy jest dla mnie Gdańsk, którego nie ma, a który mam w swojej pamięci. Kiedy chodzę po ulicach, mam wrażenie, że spod obrazu współczesnego Gdańska prześwieca wizerunek miasta sprzed lat”². Autor *Hanemanna* sporządził swoją własną mapę Gdańska. „Mnie nie pobudza, nie ekscytuje renesansowe centrum Gdańska, lecz jego obrzeża, przedmieścia. Tam dopiero mamy do czynienia ze ścieraniem się stylów!” – mówi. O klimacie miasta, które oddziaływało na wyobraźnię pisarza decyduje połączenie pruskiego muru z fantastycznym neogotykiem, „pomorskiej odmiany architektury ogrodowo-alpejskiej” z budynkami secesyjnymi i jedyną w swoim rodzaju „architekturą kurhausów”, plażowych łazienek w Sopocie, Oliwie, Brzeźnie.

Według Jerzego Jarzębskiego³ *Hanemann* ma strukturę wielowarstwowego palimpsestu: wpatrując się, wczytując w niego można dostrzegać różne historie naraz. Powieści Chwina – trochę wbrew temu, co mówi o nich sam autor – są również ważnymi zdarzeniami, świadczącymi o tym, jak Polacy widzą Niemców i niemiecką kulturę. Mamy w nich do czynienia z zasadniczym przełamaniem jednostronnej, polonocentrycznej perspektywy w opisywaniu historii miasta i jego niemieckojęzycznych mieszkańców. Oczywistym uproszczeniem byłoby umieszczanie powieści w kontekście modnej retoryki polsko-niemieckiego „kochajmy się”. Chwin opisuje spotkanie polskiej kultury z niemiecką jako przykład „fenomenologii Innego”, jako doświadczenie przeglądania się w lustrze odmiennych inspiracji, ram kulturowych.

Hanemann rozpoczyna się w punkcie granicznym, kiedy z miasta uciekają Niemcy, a do polonocentrycznych mieszkań zaczynają wprowadzać się Polacy. Miasto gwałtownie się zmienia, pojawiają się nowe nazwy ulic, upowszechniają odmienne obyczaje, przeniesione na Wybrzeże z kresów i Polski

¹ P. Czapliński, *Wobec biografii: Nowa proza – rytuały inicjacji*, [w:] tegoż, *Ślady przełomu. O prozie polskiej 1976–1996*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1997.

² A. Ubertowska, *Gdańskie uniwersum. Rozmowa ze Stefanem Chwinem*, „Dialog” (polsko-niemiecki) 1997 nr 1. Zob. też: tamże, A. Ubertowska, „Szkola gdańska” we współczesnej prozie polskiej.

³ J. Jarzębski, *Hanemann i samobójcy*, [w:] tegoż, *Apetyt na przemianę. Notatki o prozie współczesnej*, Znak, Kraków 1997.

centralnej. Ten punkt dzieli historię miasta na dwie nieporównywalne ze sobą epoki. Dla Polaków życie w obcym, egzotycznym mieście dopiero się zaczynało, dla Niemców w sposób dramatyczny dobiegało końca. Niemieckie doświadczenie było doświadczeniem utraty, polskie – swoistej inicjacji, wkroczenia w świat obcej architektury i „estetyki życia codziennego”.

Pisarz wielokrotnie mówił o przezwyciężaniu urazu antyniemieckiego jako o jednym z fundamentalnych doświadczeń swojego dzieciństwa. *Krótką historią pewnego żartu* opisuje właśnie proces przekształcania się negatywnych uczuć wobec Niemców w swoje przeciwieństwo. Ta metamorfoza nie dokonuje się w oparciu o perswazję moralną czy ideologiczną, jest raczej następstwem fascynacji estetycznej, zauroczenia niemieckimi książkami, mapami, całą kulturą materialną, jaka pozostała po niemieckich mieszkańcach Gdańska. Chwin silnie i pozytywnie wartościuje odczucie dysonansu, sprzeczności w momencie spotkania z niemieckim Innym. Z jednej strony bohater *Krótkiej historii...* ulega sugestywnym hasłom stalinowskiej propagandy, która przedstawia Niemców w aurze demonicznej, jako uosobienie zła. Z drugiej zaś ulega nieodpartej fascynacji złowrogim niemieckim pięknem. Nienawiść i lęk przeplata się z zachwytem nad urokami niemieckiej „Gemütlichkeit”, urokami mieszczańskiego ładu, uosabianego w przedmiotach codziennego użytku. Autor poświęca całe strony drobiazgowym opisom kunsztownych naczyń, eleganckiej bielizny, przyborów toaletowych, mebli. Wykorzystywane w dwuznacznych ideologicznych grach pojęcie „charakteru narodowego” w powieści Chwina wciela się w przedmioty – to one pośredniczą w spotkaniach dwóch kultur, stają się znakami kulturowych mediacji.

Wyrazistą obecność przedmiotów, „rzeczy” (taki tytuł nosi jeden z ważniejszych rozdziałów książki) można interpretować jeszcze inaczej. Trwanie bibelotów, immanencja bytów przedmiotowych (które nie zmienione przechodzą z rąk do rąk) przeciwstawia się nietrwałości, ulotności rzeczywistości ludzkiej. Mieszczański świat pięknych form, tworzących scenerię dobrego życia, stanowi przeciwwagę dla szaleństw historii, dla amoku, jakiemu ulegają ludzkie społeczności. Po tej samej stronie stoją dzieci. Dziecko – bohater i narrator – to wielki temat współczesnej prozy. Jego wrażliwość sprzyja mitologizowaniu, przypisywaniu realnym zdarzeniom symbolicznego sensu. Widzi ono rzeczywistość w sposób świeży, pierwszy; łatwiej może zdobyć się na dystans wobec zideologizowanych, obowiązujących wykładni historii. Dziecięca perspektywa (finezjnie wzbogacona w powieściach Chwina o świadomość człowieka dorosłego) stworzyła więc dogodny punkt wyjścia dla przekroczenia historii i snucia opowieści w innym porządku, uwzględniającym problematykę metafizyczną.

„Potrzebuję mocnego, głęboko odczutego kolorytu lokalnego dla opowieści o sprawach dużo ogólniejszych niż tylko mitologizacja nostalgiczna miejsca utraconego” – tłumaczył Chwin w jednym z wywiadów. Gdańsk jest nie tylko miejscem dramatycznych „konwulsji historii”, lecz również sceną przygód metafizycznych. Nieprzypadkowo w *Hanemannie* doszła do głosu fascynacja Chwina wspańnością artystyczną niemieckiej „kultury śmierci”. Jej najdoskonalszym przykładem staje się romantyczna wyobraźnia, z której wyrasta melancholijne malarstwo Caspara Dawida Friedricha (jego obraz *Wschód księżycy nad morzem* ozdabia okładkę książki) i dramaturgia Heinricha von Kleista. Sam bohater jest człowiekiem, który „umarł za życia”, nie mogąc pogodzić się ze śmiercią ukochanej kobiety. Widmo samobójstwa (i tematyka związanych z nim etycznych kontrowersji) ciąży nad jego dyskusjami z polskim znajomym, panem J. Niemieckie uwrażliwienie na transcendencję zderza się w *Hanemannie* ze zwykłym polskim „tonem domowym”. Według Stefana Chwina „niemiecka dusza z ciemnym dnem” nie ma swojego polskiego odpowiednika; dlatego podobieństwo między samobójstwem von Kleista i Henrietty Vogel oraz Witkacego i Czesławy Oknińskiej (o którym rozmawiają Hanemann i pan J.) jest tylko pozorne.

Sława *Hanemanna*, wielkiego bestselleru Stefana Chwina, dawno już przekroczyła granice Polski. W roku 1997 renomowane niemieckie wydawnictwo Rowohlt opublikowało powieść w przekładzie Renate Schmidgall (tej samej, która wcześniej przetłumaczyła *Weisera Dawidka* Pawła Huelle). Niemiecki wydawca zmienił tytuł książki – w niemieckojęzycznej wersji brzmi on *Tod in Danzig* (*Śmierć w Gdańsku*). Nowy tytuł jest bardziej wieloznaczny, dobrze przystaje do złożonej struktury tekstu, w którym mowa o agonii miasta, schyłku pewnej epoki, fascynacji śmiercią w kulturze niemieckiej, wreszcie „duchowym odrętwieniu” głównego bohatera. Tytuł jest wreszcie aluzją literacką, odsyła do słynnego opowiadania Tomasza Manna *Śmierć w Wenecji*. Wydaniu powieści towarzyszył cykl spotkań autorskich, zorganizowanych w miastach całych Niemiec, odnotowywanych w prasie. Z relacji zaprzyjaźnionego sławisty z Niemiec wynika, że Stefan Chwin robi na tamtejszym rynku wydawniczym błyskotliwą karierę, porównywalną z sukcesem Hanny Krall czy Andrzeja Szczypiorskiego.

Jeżeli doliczyć do tego spektakularną nagrodę PEN-Clubu (1998) i udział w jury nobilitującej nagrody literackiej NIKE, nie ma wątpliwości – autor *Hanemanna* jest jednym z najbardziej rozpoznawanych w Polsce przedstawicieli wybrzeżowej kultury. A od siebie dodam jeszcze, że bez jego powieści trudno byłoby wyobrazić sobie klimat „sezonu kolorowych ścian”.

Boom wydawniczy

Ośrodek Informacyjny Wojewódzkiej Biblioteki Publicznej odnotował po 1989 roku powstanie co najmniej 280 wydawnictw w granicach byłego województwa gdańskiego; w tym w Trójmieście ponad 250, w tym w samym Gdańsku ponad 190. Ile jest czynnych w obecnych granicach, ile w stanie hibernacji, nie wiadomo dokładnie. Pozostaje nam płynna liczba.

Jeśli zważyć, że przedtem istniało jedno profesjonalne wydawnictwo (Morskie), kilka instytucjonalnych (typu Morski Instytut Rybacki, Gdańskie Towarzystwo Naukowe, filia Ossolineum) i jedno-dwa podziemne – wzrost to gwałtowny. Erupcja, boom, zachłyśnięcie, swoboda działania. Każdy właściwie mógł zostać wydawcą, jeśli sobie tego życzył. Podobnie zresztą, jak w innych dziedzinach życia gospodarczego i jego obrzeży, w postaci np. fundacji. Po dokładniejszym przyjrzeniu się boomowi wydawniczemu, imponujący ilościowo wzrost jakościowo przedstawia się tak sobie.

Dużo małych, mało dużych

Najwięcej jest w Gdańskim wydawców drobnych i małych, trochę średnich i dwa większe. Sporo tu jętek, o życiu jednodniowym (wydających nieledwie jednodniówki), pozostałe też mają za sobą żywot krótki, a przed sobą? Bóg (handlu) raczy wiedzieć... Jeśli odliczyć jeszcze od płynnej liczby wydawców przygodnych, lub jak misie koala podwieszonych do macierzystych instytucji, to tych, którzy mają ambicję utrzymać się na rynku i co najmniej zarobić na własne utrzymanie – znajdzie się kilkanaście, może dwie dziesiątki.

Według statystycznych danych za rok ubiegły [1998], tylko dwa wydawnictwa znalazły się w ogólnopolskiej czołówce: Marek Rożak z liczbą 196 tytułów na miejscu 15., Gdańskie Wydawnictwo Oświatowe i Marek Rożak na miejscach 10. i 11. pod względem łącznych nakładów (ponad 2 mln. egz. każde), Rożak na miejscu 18. i GWO na 25. w syntetycznym rankingu największych polskich wydawnictw. Po nich długo, długo nikt. Oba te wydawnictwa – co charakterystyczne – związane są z edukacją, wydają głównie podręczniki i „pomocniki” dla uczniów szkół podstawowych.

„Nic dziwnego – pisze Anna Jęsiak – że w panoramie wydawnictw przeważają stale «manufaktury», czyli małe lokale – wynajmowane lub prywatne, szczupła lub symboliczna obsługa etatowa, skromne wyposażenie. Przy dzisiejszej technologii można być zresztą wydawcą pracującym we własnym, nawet ciasnym pokoju, bo nie brakuje ani specjalistów od składu komputerowego, ani grafików, ani drukarń, którym powierza się kolejne etapy przygotowania książki. Najtrudniej wszak ją sprzedać”.

Otóż to!

Za wskazówkami zegara

W połowie lutego 1989 weszła w życie ustawa o działalności gospodarczej i na jej podstawie została zarejestrowana pierwsza w Polsce firma wydawnicza, utrzymująca się zresztą ciągle w czołówce: Amber. Na pierwszy ogień rzuciła na rynek 300 tys. egz. powieści sensacyjnej Alistaira McLeana, sprzedając nakład do zera. Dziś McLeana sprzedaje się w nakładzie rzędu 3 tys. egz. i to jest dobitna miara nasycenia rynku księgarskiego publikacjami tego rodzaju i nasycenia w ogóle. Mówi zarazem

o skali trudności utrzymania się na rynku. Dlatego też większość wydawnictw – jak niżej – nie posiada samodzielnego statusu; to komórki do zadań wydawniczych firm statutowo wykonujących inne zadania, np. dydaktyczne; komórki nie przymuszane do codziennego myślenia o przyszłości, rentowności zwłaszcza. Ma to istotny wpływ na ich produkcję, zwłaszcza zaś jej promocję (mizerną).

W 1991 definitywnie upadło Wydawnictwo Morskie; jego kadry otworzyły własne wydawnictwa: „Marpress” (Władysław Kawecki, Elżbieta Rusak), Novus Orbis (Izabela Jankowska); kierując innymi (Joanna Konopacka, Polnord Wydawnictwo Oskar); zasiłowały nowo powstałe (Graf).

Właśnie wydawnictwo Graf Edwina Mysza, przedrukowujące w masowych nakładach zakazaną dotychczas literaturę historyczną autorstwa historyków emigracyjnych, wznawiając poszukiwane publikacje snobistyczne (typu *Kodeks honorowy* Bożewicza) w masowych nakładach, stało się jednym z pierwszych potentatów edytorskich Wybrzeża. Zbankrutowało podobno skutkiem przeszacowania chłonności rynku w 1995 roku, aby odrodzić się w skorygowanej postaci jako Wydawnictwo Tower Press, będące fragmentem większej całości. Podobny los – upadłość – spotkał inne wybrzeżowe tuzy edytorstwa: Phantom Press i Marabut. Zwinęło gdańską filię wrocławskie wydawnictwo Ossolineum. Płytkość kapitałowa nowo założonych firm, przeinwestowanie, gwałtowna korekta rynkowa spowodowały liczne upadłości. Wystarczyła jedna nie trafiona inwestycja, aby runął domek z kart. Książkowych. Przetrwały firmy małe lub ostrożne: przystępujące do produkcji dopiero przy pełnym pokryciu jej kosztów. Przez samych autorów, zaprzyjaźnione zakłady produkcyjne, państwowych i samorządowych sponsorów...

Panorama firm

Najłatwiej uchwycić wydawnicze „komórki do wynajęcia” uczelni wyższych, powołane do obsługi produkcji intelektualnej ich pracowników. Niektóre tak nawet się usamodzielniały, że np. Politechnika Gdańska jako całość jest wydawcą, ale wydawcami są również jej wydziały: Chemiczny, Mechaniczny, Katedra Budownictwa Morskiego itd. Komórki wydawnicze mają bodaj wszystkie wybrzeżowe uczelnie: Uniwersytet, Akademia Wychowania Fizycznego, Wyższa Szkoła Morska, Akademia Muzyczna, Akademia Sztuk Pięknych...

Po nich położyć można instytuty, towarzystwa i instytucje naukowe, takie jak Morski Instytut Rybacki, Instytut Morski, Instytut Budownictwa Wodnego PAN, Instytut Konserwatywny im. E. Burke’a, Gdańskie Towarzystwo Naukowe, Muzeum Marynarki Wojennej, Centralne Muzeum Morskie, Muzeum Narodowe.

Niech za nimi pójść wydawnictwa fundacyjne: „Dar Gdańska”, Bezpieczni w Ruchu Drogowym, Opuszczonym Dzieciom, Fundacja Rewaloryzacji Zabytków Gdańska, Słowo Nadziei, Gdańska Fundacja Integracji Europejskiej, Fundacja Gospodarcza NSZZ „Solidarność”, Pro Arte Sacra – przykładowo. I wydawnictwa instytucji i organizacji społeczno-kulturalnych, np. Gdańskie Towarzystwo Przyjaciół Sztuki, Biblioteka Gdańska PAN, Nadbałtyckie Centrum Kultury, Wojewódzka Biblioteka Publiczna, Centrum Edukacji Teatralnej, Zrzeszenie Kaszubsko-Pomorskie.

Wreszcie – wydawnictwa branżowe, typu Polskie Książki Telefoniczne (pokrewna „Panorama firm”), Popławski Professional Music Press, Wydawnictwo Medyczne, BIG Bank Gdański, Wydawnictwo Norm i Poradników, Wydawnictwo Stowarzyszenia Komorników „Currenda”.

Po imieniu i nazwisku

Największą na dziś estymą cieszy się wydawnictwo *słowo o obraz terytoria*, toteż poświęcamy mu osobną uwagę. Ale na uwagę zbiorczą zasługują też inne firmy edytorskie, które – przekraczając próg, by tak rzec, wąskobranżowy – zaznaczyły swoją obecność w krajobrazie kulturalnym

regionu, któremu zresztą poświęcają najwięcej uwagi. Można zaryzykować twierdzenie, że znakomita większość gdańskich wydawnictw ma wybitnie regionalny charakter; w tym patriotyzmem lokalnym wyróżniają się zwłaszcza firmy gdyńskie.

Wydawnictwo „Marpress” (Władysław Kawecki, Elżbieta Rusak) jako swoje firmowe danie serwuje „Gdańską Kolekcję 1000-lecia”, która jest kolekcją różności, gastronomicznie mówiąc „Eintopfem”. W serii, liczącej obecnie ponad 20 pozycji, spotkać można wydawnictwa albumowe, liczne wspomnienia, publikacje popularnonaukowe poświęcone historii Gdańska, zabytkom, dziełom sztuki – w tym m.in. edytorskiej. Marginalnie „Marpress” sięga po miejscową literaturę.

Wydawnictwo „Oskar” firmy Polnord (Joanna Konopacka, Wiesław Zieniewski) wyróżniają w pierwszym rzędzie publikacje dzieł Günтера Grassa, na które firma posiada wyłączność w Polsce do roku 2008 (stąd zresztą jej nazwa i logo, od głównego bohatera *Blaszanego bębenka*). W kręgu jej zainteresowania są też przewodniki turystyczne (m.in. *Nowy bedeker kaszubski*) i tematyka morska, np. trzytomowa *Wielka księga statków polskich* Jerzego Micińskiego. Wznawia systematycznie dzieła Stanisławy Fleszarowej-Muskat, interesuje się współczesną literaturą gdańską: Stanisław Esden-Tempski, Bolesław Fac.

Ten ostatni jest właścicielem Wydawnictwa im. Joachima Lelewela, współdziałającego z Towarzystwem Polska-Niemcy, i specjalizuje się w dwujęzycznych publikacjach literackich (Martin Opitz, Klaus Staemmler, antologia *Strofy gdańskie / Danziger Verse*).

Oficyna Pomorska (Jarosław Mykowski, Marek Klat) to przede wszystkim fotograficzne wydawnictwa albumowe poświęcone miastom (Gdańsk, Sopot), poczynając od luksusowego wydania *Gedanensis Millennii Splendor* w skórzanej oprawie wysadzanej szlachetnymi kamieniami, ale także wydania popularne, choć też porównawczo drogie. W albumologii oficyna ma poważnych konkurentów, jak choćby Fundację „Dar Gdańska”, która opublikowała trzy tomy (również wersje obcojęzyczne, a także całość na CD-romie) starych fotografii pt. *Był sobie Gdańsk* i która pod tym samym tytułem przez dwa lata (1997–1998) wydawała kwartalnik. Każde prawie zresztą wybrzeżowe wydawnictwo ma na swoim koncie jakiś album, a i dla tego tylko celu są powoływane – choćby Studio Spartan Sławomira Kitowskiego – dla wydania albumu: *Gdynia. Miasto z morza i marzeń*. Będąc w Gdyni, wspomnijmy o wydawnictwie Imprimatur Krzysztofa Wójcickiego, specjalizującym się – podobnie jak inne tamtejsze – w gdynikach: to np. wspomnienia ks. nestora Hilarego Jastaka, wspomnienia pierwszego prezydenta Gdyni Franciszka Sokoła, ponadto np. wspomnienia grafa Albrechta von Krockow.

Tower Press – jak wspomnieliśmy – nastąpiło po Grafie i jak dotąd specjalizuje się w wydawaniu kręgu przyjaciół. Najnowsza publikacja to Władysława Zawistowskiego *Kto jest kim w TRYLOGII Henryka Sienkiewicza?*, z wcześniejszych: powieść *Wieloryb* Jerzego Limona, antologia wierszy Anny Czekanowicz, Zbigniewa Joachimiaka, Władysława Zawistowskiego *Ogrodnicy Pólnocy*.

Zrzeszone w Stowarzyszeniu Wydawców Katolickich wydawnictwo archidiecezji gdańskiej „Stella Maris” specjalizuje się, naturalnie, w publikacjach konfesyjnych, teologicznych (bp Zygmunt Pawłowicz, ostatnio *Lefbvre i lefebryści*), katechizmowych. Jedną z pierwszych większych publikacji, jeszcze pod znakiem kurii biskupiej, to zapis trójmiejskiego etapu trzeciej pielgrzymki Jana Pawła II pt. *Jeden drugiego brzemiona noście*. Podobny profil, z większym naciskiem na lokalną tradycję historyczną i współczesność literacką, prezentują dwa pelplińskie wydawnictwa: Wyższego Seminarium Duchownego „Bernardinum” i Wydawnictwo Diecezjalne.

Tradycjami literatury i sztuki kaszubskiej oraz historii i współczesności Kaszub zajmują się m.in. wydawnictwa Muzeum Piśmiennictwa i Muzyki Kaszubsko-Pomorskiej w Wejherowie, Kara Remusa, „Arkona” z Gdańska (*Twarz Smętka* Jana Drzeżdżona) oraz Oficyna Cze

Wojciecha Kiedrowskiego (bestseller: *Legenda żarnowiecka* siostry żarnowieckiego klasztoru Małgorzaty Borkowskiej, dzieła ks. Leona Heykego, reportaże Edmunda Szczesiaka). Tradycjami Kociewia – tczewski Kociewski Kantor Wydawniczy (np. Zygmunta Bukowskiego album rzeźb i wierszy *Malowane dłutem*). Od profilu regionalnego, ale nie od regionalnego środowiska naukowego i nauczycielskiego, odbiegają wspomniane oficyny: Wydawnictwo *Marek Rożak*, Gdańskie Wydawnictwo Oświatowe oraz Elżbiety Zubrzyckiej Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne. Otwarcie swojej filii w Gdańsku planuje szerokospektralne Wydawnictwo Naukowe PWN.

Co dalej? Zgodnie z gdańską dewizą: „Nec temere, nec timide”.

Słowo / obraz terytoria

Zadaniem pisarza jest pisać, tworzyć, zadaniem wydawcy zaś jest myśl w pismo przemienioną uformować tak, by książka nie była wyłącznie pismem, zbiorem znaków graficznych, lecz czymś całkowicie samodzielnym, posiadającym szatę, wdzięk, kulturę. W wypowiedzi ustnej każdy sam musi zadbać o kulturę słowa, w wypowiedzi pisemnej można liczyć na wydawcę. W przypadku oficyny słowo/obraz **terytoria** żaden z piszących chyba się nie przeliczył, nie zawiódł na wydawcy, któremu powierzył swoją myśl w słowach bądź w obrazach przedstawioną.

Słowo

Słowo, którym się wydawnictwo zajmuje jest przede wszystkim wyrażone w gatunku eseju. Pojawia się także słowo mistyczne (Matka Teresa, *Radość z kochania. Przewodnik życia duchowego na każdy dzień roku*), słowo refleksyjne (Jean-Dominique Bauby, *Skafander i motyl*), słowo poetyckie (Ola Kubińska, *biały kwadrat i inne obrazy*), słowo dramatyczne (Tom Stoppard, *Arkadia*, *Wynalazek miłości*), słowo powieściowe (Stefan Chwin, *Hanemann*) oraz słowo reportażu (Mariusz Wilk, *Wilczy notes*), ale są to szczególne edycje. Czy ten wybór – bo przecież nie można mówić o przypadku – jest znakiem przekonania Wydawcy, że esej jest dziś najbardziej pojemną, najbardziej adekwatną formą wyrazu? Esei jest gatunkiem, który istotnie daje bardzo duże możliwości, ale też i stawia olbrzymie wymagania. Wybór eseju jest jednocześnie pewną opcją humanistyczną, w której nie ma zdecydowanych podziałów na dyskurs akademicki i twórczy, krytyczny i artystyczny. W eseju dochodzi do zdialogizowania, do wielogłosowości i – co za tym idzie – do bardziej barwnego, wielostronnego ukazywania rzeczywistości.

Wydawnictwo pozwala zaistnieć słowu gdańszczan (Andrzej Chojecki, Stefan Chwin, Aleksander Jurewicz, Ola Kubińska, Zbigniew Majchrowski, Stanisław Rosiek, Jerzy Szyłak, Mariusz Wilk). Kontekst słowa francuskiego (Gaston Bachelard, Jacques Derrida, Alexandre Koyré, Maurice Merleau-Ponty, Jean-Pierre Vernant), słowa angielskiego (George Steiner) i słowa rosyjskiego (Michaił Bachtin, Boris Uspieski) pozwala na przyjęcie perspektywy, z której lepiej można oceniać obecną myśl gdańską.

Słowo w książkach Wydawnictwa jest wyrażane według najlepszych wzorców polszczyzny. Za tę perfekcję i troskę odpowiadają redaktorzy, na ogół pozostający w cieniu książki: Bogumiła Cirocka, Stanisław Danecki, Małgorzata Jaworska, Magda Mieczkowska, Małgorzata Ogonowska, Anna Rozwadowska, Aneta Zalesińska, Dorota Zirra.

Także tłumacze należą do elity translatorskiej: między innymi Bogdan Banasiak, Leszek Brogowski, Joanna Guze, Ola i Wojciech Kubińscy, Jerzy Limon, Bogusław Żyłko.

/

Słowo łączy się z obrazem. Ukośnik jest znakiem połączenia, wymienności i podkreśla tę oczywistość, że działalność oficyny dotyczy tylko słowa pisanego, czyli mającego swój obraz. Litery są obrazami. Słowa pisane tworzą obrazy. Być może, od dziecka patrząc na litery, zapomnieliśmy o tym, że tworzą one czysto umowne obrazowe formy. Wydawnictwo o tym przypomina, a do tego udowadnia, że ob-

raz słowa trzeba kreować, dawać mu odpowiednie barwy, wielkość, oprawę, tło, ramy, otoczenie. Intelktualne dzieło autora nie ma obrazu, nie można go dobrze dostrzec, ale gdy ten obraz, dzięki działaniu wydawniczemu się objawi, wówczas myśl staje się przedmiotem/podmiotem, jest bytem pomiędzy kimś a czymś, rzeczą pełną myśli.

„f” najlepiej daje się odczytać na winietach miniatur Jacquesa Derridy (*Ostrogi. Style Nietzsche-go*), Michela Foucaulta (*To nie jest fajka*) i Jana Kotta (*Kadysz. Strony o Tadeuszu Kantorze*). Doskonale wkomponowane w okładkę obrazy mówią o niemożliwości przekształcenia słowa w obraz. Kantorowski aparat fotograficzny, który przemienia się w karabin maszynowy (fotografia to zabijanie czasu, tragiczna próba unieśmiertelnienia życia). Obraz fajki, która przecież nie jest i nie może być fajką rzeczywistą. „f” jest znakiem współczesnej świadomości i rozumienia bytu rozpisanego na słowo „słowo” i słowo „obraz”.

Bardzo ciekawą próbą połączenia słowa z muzyką jest praca Stefana Riegera *Glenn Gould czyli sztuka fugi*, a wydawnictwo ukazuje też połączenie słowa z gestem (Zbigniew Warpechowski, Zbigniew Osiński).

obraz

Na okładce każdej książki z serii „Idee” widnieje rysunek czy to organizmu żywego, czy maszyny, rozłożonych na elementy pierwsze, co ma na celu ukazanie zasady działania, przejrzystości rzeczy. Nie bez znaczenia jest, że wszystkie te rysunki pochodzą z epokowego dzieła encyklopedystów francuskich *Encyclopedie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*. Ze wszystkich przeziara niezłomny optymizm, według którego poznanie jest możliwe, odgadnięcie sensu bytu i bycia leży w zasięgu ludzkich możliwości. Pewnie, że wielu myślicielom, nie tylko w dzisiejszych czasach, trudno się z tak pojętą, oświeceniową gnozą zgodzić, ale jest to sfera myśli – idei. Gdybyśmy chcieli przełożyć ową niezgodę na działanie, to uleglibyśmy bezczynności, zmożeni poczuciem bezsensu czynu. Wydawca jest tym, który przekłada idee na obraz (graficzny), sytuuje myśl w sferze materii, pojętej także jako czyn, działanie. Tutaj zasady oświeceniowego optymizmu nie przestały rządzić: nadal każdą myśl trzeba przedstawić w jak najlepszym uporządkowaniu, to znaczy czytelnie, eksponując wszystkie jej walory, by była – jak postulował Kartezjusz – *clara et distincta*.

Na okładkach książek innych serii także zamieszczone są rysunki bądź winiety. W cyklu „Wiek XIX” okładki zdobią bardzo wymowne kompozycje Wojciecha Kołyszki.

Osobną sprawą jest zainteresowanie Wydawnictwa obrazem samym w sobie, przy czym, trzeba zaznaczyć, nie chodzi tu tylko o względy estetyczne. Opracowywany jest cykl rysunków zebranych Sławomira Mrożka, przewidziany na dziesięć tomów (dotychczas ukazał się tom pierwszy oraz osobne wydanie rysunków wybranych). Jest to niewątpliwie praca pionierska, konieczna i wymagająca najwyższych kompetencji. Sądząc po tym, co się dotychczas ukazało, można spokojnie oczekiwać dalszego ciągu. Drugim „obrazowym” dziełem Wydawnictwa jest książka poświęcona Hansowi Belmerowi *Gry lalki*. Dodatkowo, jako współgłos krytyczno-eseistyczny towarzyszy jej opracowanie Konstantego A. Jeleńskiego *Bellmer albo Anatomia Nieświadomości Fizycznej i Miłości*.

Do świata obrazu połączonego ze słowem należy też monograficzna praca Jerzego Szyłaka *Komiks: świat przerysowany*.

Terytoria

Terytoria to obszary, po których porusza się myśl rejestrowana w książkach Wydawnictwa. Nie trzeba chyba dociekać, dlaczego słowo „terytoria”, występujące w nazwie oficyny, jest wytluszczone (zapewne tkwi za tym jakaś anegdota) – ważniejsze jest samo słowo, którego oczywiście nie należy

rozumieć w ścisłym, geograficznym sensie. Owe terytoria to obszary bardzo rozległe. W geografii rozmieszczają się one we Włoszech (Wojciech Karpiński, *Pamięć Włoch*), w Paryżu (Krzysztof Rutkowski, *Paryskie pasaże; Raptularz końca wieku*), na Wyspach Sołowieckich (Mariusz Wilk, *Wilczy notes*) i w Ameryce (Lech Majewski, *Oficjalne centrum świata. Malarze, gwiazdy, miasta obrazy*).

W czasie rozciągają się od czasów biblijnych (Zbigniew Mikolejko, *Emaus oraz inne spojrzenia do wnętrza Pisma*) i antyku (Jean-Pierre Vernant, *Źródła myśli greckiej*), poprzez renesansowe źródła nowoczesnej nauki i cywilizacji (Alexandre Koyré, *Od zamkniętego świata do nieskończonego wszechświata*) i wiek XIX (Stanisław Rosiek, *Zwłoki Mickiewicza. Próba nekrografii poety*; Alina Witkowska, *Cześć i skandale. O emigracyjnym doświadczeniu Polaków*) oraz narodziny nowoczesności (Charles Baudelaire, *Malarz życia nowoczesnego*) po współczesność (Andrzej Chojecki, *Mowa mowy. O języku współczesnej humanistyki*).

W sposobie poznania wychodzą od mistyki (Alexandre Koyré, *Mistycy, spirytualiści, alchemicy niemieccy XVI wieku*), ocierają się o egzegezę (Zbigniew Mikolejko), przechodzą przez poetykę marzeń (Gaston Bachelard, *Poetyka marzenia*) i meandry pamięci (Małgorzata Baranowska, *Pamiętnik mistyczny*), ukazują bogactwo znaczeń w semiotycznym porządku (Boris Uspienski, *Historia i semiotyka*), wychodzą ku dekonstrukcji (Jacques Derrida, *Ostrogi. Style Nietzschego*).

Ukazują świat jako scenę teatralną (Zbigniew Majchrowski, *Cela Konrada. Powracając do Mickiewicza*; Krzysztof Rutkowski, *Mistrz. Widowisko*; Tom Stoppard, *Arkadia. Wynalazek miłości*), na której Wielki Reżyser rozdziela role, tworzy fabuły i akcje, przydaje znaczenia (Arkadiusz Pacholski, *Pochwała stworzenia*; Stanisław Rosiek, Krzysztof Rutkowski, *Braterstwo albo śmierć. O zabijaniu Mickiewicza w Kole Sprawy Bożej*; Anna Wiczorkiewicz, *Wędrowcy fikcyjnych światów. Pielgrzym, rycerz i włóczęga*; Alina Witkowska).

Pozwalają obserwować obszary, w których myśl była czymś w rodzaju ducha dziejów (Michail Bachtin, *W stronę filozofii czynu*; Guy Debord, *Spoleczeństwo spektaklu*; George Steiner, *Rzeczywiste obecności*) i rejony, w których myśl chce się wypłatać z metafizycznych koneksji (Stanisław Cichowicz, *Moje ucho a księżyc. Dywagacje, diagnozy*; Tadeusz Komendant *Upadły czas. Sześć esejów i pół*).

Szczególnym zapisem jest książka Zbigniewa Warpechowskiego *Zasobnik. Autorski opis trzydziestu lat drogi życia poprzez sztukę performance*. Tytuł wiele wyjaśnia, książka ujawnia inny świat, mało znany, stwarzający się i niknący w twórczych, efemerycznych gestach artysty. Zapisem innego świata, powstającego z woli artysty, jest monumentalna monografia Zbigniewa Osińskiego *Jerzy Gro-towski. Źródła, inspiracje, konteksty*. Zarówno te książki, jak i prace Majchrowskiego, Rośka, Witkowskiej oraz opracowaną przez Tadeusza Szczepańskiego monografię Ingmara Bergmana [*Zwierciadło Ingmara Bergmana*, 1997] należy uznać za szczególne pozycje wydawnictwa, nie tylko przez wzgląd na ich monumentalny, w najwyższym stopniu fachowy charakter, ale także z uwagi na sposób przekazania materiału, w jaki wydawnictwo najpełniej prezentuje swą formułę: słowo i obraz są tu równorzędnymi nośnikami informacji i w takiej prezentacji otwierają terytoria, w których ujawniają się sensy gdzie indziej niedostrzegalne.

Słowo/obraz terytoria prowadzi trzy osoby: Leszek Brogowski, Stanisław Rosiek i Maria Smoleń.

**Ratować wyspy literatury wysokiej.
Z Krystyną Chwin, redaktor naczelną miesięcznika „Tytuł”
rozmawia Maryla Hempowicz**

– Zaczniemy od początków, czyli od tego, co gazety gdańskie określały wówczas, na początku 1991 roku, „drażliwą sprawą powstania «Tytułu»”. Czytając liczne wycinki prasowe, natknęłam się nie tylko na określenia: „napięcia wokół «Tytułu»” czy „ostracyzm środowiska”, ale i na dramatyczne pytanie: – Czy konflikty i podziały są przypisane na stałe do gdańskiego środowiska literackiego? (Henryka Dobosz „Gazeta Gdańska”, VI 1991). Czy mogłabyś przypomnieć klimat tamtych dni?

– Budzisz we mnie pokłady pamięci... Najpierw chodziło o to, że ja, związana ze środowiskiem wydającym kwartalnik „Punkt”, który rozpadł się po 13 grudnia 1981 roku, a potem „Punkty Mówione” (to była żywa, mówiona gazeta, w kościele świętego Mikołaja, prowadzona przez Pawła Huelle i Stanisława Esden-Tempskiego), a więc chodziło o to, że zgodziłam się w 1988 roku pracować w miesięczniku „Autograf”, popieranym przez ówczesne władze. Zostałam drugim sekretarzem redakcji. Zaprośili mnie do współpracy redaktorzy: Andrzej K. Waśkiewicz, Zbigniew Joachimiak, Władysław Zawistowski, a ja przyjąłam tę propozycję, bo uważałam, że istnieje granica burzenia, że czas już zacząć budować... Wkrótce zrozumiałam, że nie da się tamtego etosu z podziemia przenieść na drugi brzeg, nie podobało mi się też, że niektórzy z redaktorów zachowywali się niczym cenzorzy i kastrowali teksty, więc odeszłam. Równolegle opuścili redakcję Zawistowski, Joachimiak, Bonisławski. No i „Autograf” rozpadł się. Było – oczywiście – wiele napięć, dyskusji środowiskowych, oskarżeń i sporów. Narastała też świadomość, że czas już zacząć wydawać własne czasopismo literackie, ponieważ istniały dwa różne środowiska – Stowarzyszenie Pisarzy Polskich i Związek Literatów Polskich – o odmiennych przekonaniach i odmiennych skali wartości etycznych, z silnym poczuciem odrębności... Powstał „Tytuł”, zostałam jego redaktorem naczelnym – i tak się zaczęło...

– Zapowiadało się interesująco. W zespole redakcyjnym znaleźli się młodzi pisarze, poeci i naukowcy: Marek Adamiec, Aleksander Jurewicz, Kazimierz Nowosielski, Zbigniew Majchrowski, Paweł Zbierski. Mieliście ambitne plany: pokazać Gdańsk usytuowany między regionalizmem a europejskością, nawiązać do jego wielokulturowości, zerwać ze stereotypem miasta przywiązanego do tradycji marynistycznej, a także pielęgnować mit małej ojczyzny, odnaleźć korzenie... Czy udało się zrealizować te zamierzenia?

– Myślę, że tak. Niósł nas czas i sposób, w jaki się wtedy myślało o Gdańsku. Chcieliśmy odkryć ducha inspiracji, zdefiniować to, co nas oczarowało w tym mieście, w którym przypadło nam żyć, podkreślić nasze myślenie o regionalizmie, wielokulturowości i korzeniach tego miejsca – to było bardzo ważne. Bardzo ważna była wówczas formuła dialogu między ludźmi, a więc wywiad, rozmowa. I „Tytuł” prezentował wiele wywiadów z takimi znakomitościami, jak Adam Zagajewski, Stanisław Barańczak, Jan Błoński, Czesław Miłosz, Jan Józef Szczepański. Prezentowaliśmy naszych gdańskich pisarzy i poetów obok uznanych wielkości literackich. Chcieliśmy, aby „Tytuł” był nie tylko środowi-

skowym, gdańskim pisemkiem. Oczywiście, nie wszystkim się to podobało – były i głosy krytyczne, że po co pisać o innych, skoro u nas są tacy świetni autorzy... Tak było...

– „Tytuł” był redagowany przez autorów związanych ze Stowarzyszeniem Pisarzy Polskich, wydawany przez Zrzeszenie Kaszubsko-Pomorskie za pieniądze uzyskiwane z Urzędu Wojewódzkiego i Ministerstwa Kultury. Jak ten splot instytucji i interesów środowiskowych wpływał na ostateczny kształt pisma? Czy były próby ingerencji? Czy „Tytuł” był postrzegany w Gdańsku i w Polsce jako pismo środowiska literackiego?

– Nigdy nie było żadnych ingerencji urzędowych, mieliśmy pełną niezależność. Jednak ze względu na to, że pismo szybko zdobyło autorytet i miało bardzo dobre recenzje ogólnopolskie, wielu autorów chciało, aby drukować ich teksty. Próbowano nawet wpływać na nasze decyzje poprzez wicewojewodę Józefa Borzyszkowskiego lub Wojciecha Bonisławskiego, dyrektora Wydziału Kultury Urzędu Wojewódzkiego, nigdy jednak żaden z nich nie wywierał nacisków ani na zespół, ani na mnie...

„Tytuł” miał dobrą recepcję w Warszawie czy Krakowie, natomiast w Gdańsku nie, może dlatego, że środowisko literackie zawsze było tu mocno skłócone... Z perspektywy ogólnopolskiej pismo było od początku postrzegane jako znaczące. To również dzięki tekstom drukowanym w „Tytule” zrodziło się w Polsce przeświadczenie, że Gdańsk jest miejscem kulturotwórczym, gdzie kwitnie literatura i sztuka. Tak szczęśliwie się złożyło, że to właśnie wtedy Paweł Huelle, autor *Weisera Dawidka*, wszedł jako pisarz w świadomość Polaków, że tu właśnie tworzyli Żakiewicz, Jurewicz, Chwin...

– Według jakich kryteriów wybierane były – i są – materiały do poszczególnych numerów pisma? Kto jest jego adresatem? Opowiedz, jak powstaje pismo i jak jest rozpowszechniane.

– Dobór materiałów... Jedną z możliwości jest tematyczne budowanie numeru i zamawianie artykułów na określony temat. Lepiej jednak, kiedy autorzy sami nadsyłają teksty, i kiedy jest ich już dużo, zaczynają układać się w pewien ciąg tematyczny. Oczywiście, oprócz tematu wiodącego jest wiele interesujących wątków powiązanych z ideą przewodnią, które w określonym kontekście nabierają wagi, zyskują na znaczeniu.

Pytasz o adresata „Tytułu”. Zawsze byli to, i są, intelektualiści, inteligencja, ludzie interesujący się literaturą, studenci. To nie jest pismo wojujące, które – by zyskać miano niezależnego, awangardowego – podważa literackie autorytety.

A jak jest rozpowszechniane? Przez wybrane księgarnie w Polsce, w sieci MPiK-ów, przez Uniwersytet i indywidualne prenumeraty. „Tytuł” wychodzi w nakładzie od 700 do 1000 egzemplarzy, i ten nakład jest zmienny, bo jeśli temat jest szczególnie atrakcyjny, warto wydrukować więcej egzemplarzy. Czy pismo jest deficytowe? Dzięki dotacjom – nie, ale wiadomo, że pisma literackie nie przynoszą również dochodu.

– Który numer „Tytułu” był ci szczególnie bliski?

– Miłoszowski, z tekstami dotyczącymi pobytu Miłosza na Litwie po raz pierwszy od pięćdziesięciu dwóch lat. Rozmowy z pisarzami polskimi i litewskimi, spotkanie w celi Konrada, wywiad z Miłoszem, przyznanie mu tytułu honorowego obywatela Litwy przez prezydenta Landsbergisa. Dalej numer poświęcony profesor Marii Janion, z okazji nadania jej doktoratu honoris causa na Uniwersytecie Gdańskim, a także numer dotyczący książek *Dwa miasta Zagajewskiego* i *Plaskorzeźby* Różewicza oraz dyskusji wokół twórczości tych pisarzy. Ciekawy był też numer na temat *Literatury polskiej lat 70. i 80.*, zawierający materiały z konferencji zorganizowanej razem ze Stowarzyszeniem Pisarzy Polskich w Nadbałtyckim Centrum Kultury. No i *Rozmowy „Tytułu”* – jubileuszowy numer z okazji pięciolecia pisma. Ważnym numerem był ten opracowany na Tysiąclecie Gdańska – z tekstami autorów z SPP i ZLP, poprzedzony rozważaniami na temat ducha miejsca – jak architektura

i przestrzeń miasta wiążą się z myślą, wrażliwością i twórczością literacką. To dobry numer, z bogatym materiałem archiwalnym, fotograficznym, dający świadectwo dorobku i znaczenia środowiska literackiego w naszym mieście.

– Dzięki „Tytułowi” poznałaś wielu sławnych ludzi pióra, których zapraszałaś do Gdańska; przypomnijmy wizyty w naszym mieście Czesława Miłosza, Tomasza Tranströmera, Vizmy Belševicy, Adama Zagajewskiego. Które z tych spotkań uważasz za najbardziej znaczące?

– Wszystkie były ważne. Kiedy zapraszałam kogoś z tych znanych świetnych poetów – każdy z nich jest kandydatem do nagrody Nobla – to zapraszałam także i jego tłumacza, bo chciałam pokazać, jak buduje się więź kulturową poprzez język, przekład literacki. I tak Adama Zagajewskiego, polskiego poetę mieszkającego wtedy w Paryżu zaprosiłam z jego tłumaczem Andersem Bødegardem ze Szwecji, Tomasza Tranströmera z Leonardem Neugerem, a Vizmę Belševicę z Jerzym Litwiniukiem. Z każdego z tych spotkań pozostał ślad w postaci wywiadu w „Tytule”, reportażu telewizyjnego czy druku przekładów tekstów. Dużym wydarzeniem kulturalnym była wizyta w Gdańsku noblisty Czesława Miłosza. Bardzo mu się podobało nasze miasto, zgodził się na publikację zapisu rozmów i spotkań z czytelnikami i dziennikarzami.

– Jaki wpływ na kształt „Tytułu” wywiera znany pisarz Stefan Chwin, autor *Hanemanna*, prywatnie twój mąż?

– Stefan od początków istnienia „Tytułu” drukował tu swoje teksty, wspólnie przeprowadziliśmy wiele wywiadów ze znanymi pisarzami, no i pierwsze wydanie *Hanemanna* ukazało się w Bibliotece „Tytułu”... Jeśli dwoje ludzi czyta podobne lektury, ma ten sam system i hierarchię wartości, i rozmawia o tym, to niewątpliwie wywierają na siebie wpływ.

– Proponuję abyś teraz, z dystansu lat, które upłynęły od pierwszego numeru „Tytułu”, spojrziała uważnie na przebytą drogę, czyli jak mówi Mariusz Wilk w książce *Wilczy notes* – na tropę. Myślę, że tropę „Tytułu” znaczą i sukcesy, i porażki. Które zasługują na szczególną uwagę?

– Zaczniemy od sukcesów. Na pewno trzeba tu wspomnieć o Bibliotece „Tytułu”, w której ukazały się: *Pan Bóg nie słyszy głuchych* Aleksandra Jurewicza, potem *Hanemann* Stefana Chwina, *Oda na dzień świętej Cecylii* Wojciecha Wencla, *Port macierzysty* Zbigniewa Jankowskiego, *Ujrzane, w czasie zatrzymane* Zbigniewa Żakiewicza. Sukcesem „Tytułu” jest to, że od lat pokazuje wielki potencjał gdańskiego środowiska literackiego.

A porażką „Tytułu” jest niemożność zbudowania wspólnoty twórców, niedocenianie tego, co wspólnie osiągnęliśmy, kłótnie środowiskowe i animozje osobiste, czego konsekwencją jest stale zmieniający się zespół redakcyjny „Tytułu”... Trudne jest też zdobywanie pieniędzy i ciągle borykanie się z kłopotami...

Często, kiedy bywam w sytuacji kryzysowej, dodaje mi otuchy Czesław Miłosz. Przy spotkaniach czy w rozmowach telefonicznych zawsze pyta: – A co słychać z „Tytułem”? – Kiedy wzdycham: – Już nie mam siły, panie profesorze, – odpowiada: – Ratujcie wyspy. W tym morzu bylejakości trzeba ratować wyspy literatury wysokiej. Niech pani tego nie zostawia...

– Jaka będzie przyszłość „Tytułu”? Jest on teraz pismem prywatnym, a ty jesteś właścicielem-wydawcą. Jak sądzisz, czy to zmieni wzajemne relacje między „Tytułem” a gdańskim oddziałem Stowarzyszenia Pisarzy Polskich?

– Tak, jestem właścicielem i wydawcą, ale to w niczym nie zmienia faktu, że aby pismo literacko-artystyczne mogło utrzymać się, musi być dotowane. Natomiast, jakie będą teraz wzajemne relacje między SPP a „Tytułem” – czas pokaże.

Tysiąc ton na tysiąclecie

Papieru oczywiście. Sądzę, że nie ma przesady w tym szacunku, zważywszy na liczbę tytułów i wielkości nakładów książek, jakie ukazały się z okazji Milenium. Sam *Dyament w koronie* „zużył” 7,5 tony.

Każdy, kto uważał, że ma coś do powiedzenia na temat Gdańska, chwycił za pióro. Wyszła z tego przedziwna mieszanina, zawierająca obok niewątpliwych rarytasów publikacje, bez których można się obejść. Dziwnym trafem, przeważnie te otrzymywały – oprócz logo 1000-lecia – dotacje. Ich lektura nie wzbogaca naszej wiedzy o historii Gdańska, gdyż są to najczęściej wtórne opracowania, o narracji nie zawsze przejrzystej. W tym kontekście brak logo 1000-lecia na czwartym tomie *Historii Gdańska* pod redakcją Edmunda Cieślaka ma posmak skandalu tym bardziej, że jak dotąd, żadne miasto w Polsce nie może pochwalić się takim dziełem.

Spróbujmy jednak uporządkować nasze rozważania. Według moich ustaleń, do końca sierpnia 1998 roku ukazało się około 150 książek różnego typu, w większości zaopatrzonych w logo 1000-lecia, wydanych głównie w Gdańsku, ale także w innych ośrodkach wydawniczych Polski oraz Niemiec. Są to albumy, katalogi wystaw, materiały posesyjne, opracowania naukowe i monografie, prace popularyzatorskie, informatory, przewodniki po mieście, wspomnienia, literatura piękna i inne.

Albumy, bodajże najbardziej rocznicowy typ publikacji, tworzą różnorodną mozaikę upodobań autorów, poczynawszy od infantylnego *Serca Gdańska* Marii i Andrzeja Szypowskich, poprzez *Był sobie Gdańsk* okresu międzywojennego, smutny i brzydki, z chłodem „pruskich murów”, okropnymi markizami nad sklepami i przygnębiającą kolorystyką edycji (niech mi Autorzy wybaczą – ale ten album przypomina mi Gdańsk, z którym zetknęłam się po raz pierwszy we wczesnym dzieciństwie, w rok po pożodze 1945 roku; zrobił on na mnie ponure wrażenie i nie pomagały nawet smakowite lody w cukierence nad Motławą i pierwsze „rejsy” tą rzeką do Nowego Portu), do *Dyamentu w koronie* prezentującego wysmakowane miasto, dzieło wybitnych architektów i artystów europejskich XVI i XVII wieku. Krzywdzące dla autorów byłoby nie wymienić pozostałych edycji, których każda jest warta uwagi – zainteresowanych odsyłam więc do katalogu publikacji rocznicowych *Książki Tysiąclecia*. Wymienione albumy i te, których nie wymieniałam, wypieszczone edytorsko przyciągają oko, mniej kieszeń.

W ramach głównych obchodów Milenijnych zaplanowano sześć sesji naukowych. Logo 1000-lecia uzyskało ponad dziesięć konferencji odbywających się w latach 1996–1997. Nie wszystkie z nich miały związek z tysiącleciem miasta, niemniej wydane materiały posesyjne, zaopatrzone w logo 1000-lecia tworzą (może niekiedy problematyczny) dorobek obchodów rocznicowych. Jednak trudno wiązać z jubileuszem np. sesję *Inżynieria Łożyskowania '96*, zorganizowaną z okazji 75-lecia urodzin i 50-lecia pracy naukowej profesora Tadeusza Gerlacha, która także otrzymała logo. Takich sesji, w niektórych przypadkach oznaczonych kolejnym numerem porządkowym, jest więcej. Ich związek z Milenium jest przypadkowy, wynikający z kalendarza organizacyjnego, a nie jubileuszu jako takiego; mówiąc inaczej – były to sesje z okazji... przy okazji.

Główną uwagę należy zatem skupić na opracowaniach naukowych i monografiach. Tu, jak się wydaje, mamy najciekawsze publikacje. Niewątpliwym rarytasem są dwie pozycje Edmunda Kotar-

skiego: *Gdańska poezja okolicznościowa XVIII wieku* i *Gdańsk literacki (do końca XVIII wieku)*. Ich autor, znany i ceniony historyk literatury, jak zwykle ma wiele do powiedzenia w sprawach, o których pisze. Warto podkreślić bardzo staranną szatę edytorską tych książek, szczególnie *Gdańska literackiego* wydanego w oficynie „Mestwin”. Chciałabym też zwrócić uwagę na dwie publikacje Terezy Grzybkowskiej: *Artyści i patrycjusze Gdańska* i *Muzea Gdańska*, wprowadzcie bez logo 1000-lecia, ale jak najbardziej związane z tysiącletnim miastem. Są one – jak sądzę – efektem nie tylko wieloletniego zauroczenia autorki sztuką gdańską, ale także przygotowaną wystawą *Aurea porta Rzeczypospolitej*.

Wśród publikacji istnieje duża różnorodność tematyczna i rozpiętość czasowa – to dobrze. Mamy więc architekturę Gdańska do końca XVIII wieku, dawną muzykę, problematykę samopomocy rzemieślniczej w XVI–XVIII wieku, zagadnienia gospodarcze okresu międzywojennego, problematykę współczesną: gospodarczą, społeczną, polityczną, socjologiczną itd.

Jeszcze chwilę chciałam się zatrzymać przy tzw. „Gdańskiej Kolekcji 1000-lecia” wychodzącej z oficyny „Marpres”. Zgromadzone w jednym miejscu książki tej serii tworzą przedziwną mieszaninę edytorską, tak, jak gdyby wydawcy nie do końca przemyśleli jej koncepcję. Rozpoznać ją można po logo edytorskim, rodzaju ekslibrisu z napisem „Gdańska Kolekcja 1000-lecia”, zamieszczonym na odwrocie karty przedtytułowej, oraz spisie książek należących do serii, umieszczonym pod tym logo. Wszystko byłoby w porządku, gdyby taki ekslibris znajdował się we wszystkich książkach należących do serii. Niestety, pojawia się on dopiero przy siódmej pozycji. Niektóre publikacje należące do „Kolekcji” mają ponadto logo 1000-lecia, ale są one nieliczne. Do chwili obecnej ukazały się 22 pozycje, zapowiadane są dalsze. Książki nie mają jednolitej formuły edytorskiej. Różnią się formatem, szatą graficzną, koncepcją wydawniczą; niektóre są dwujęzyczne (polsko-niemieckie lub polsko-francuskie). O ile można wytłumaczyć różnorodność treściową kolekcji szerokim spojrzeniem na Gdańsk, o tyle razi zróżnicowanie poziomu opracowania, jakby edytorzy nie byli zdecydowani, czy ma to być seria popularna, popularnonaukowa, reportażowa, pamiątnikarska, czy też zbeletryzowana.

We wprowadzeniu do katalogu książek Tysiąclecia napisałam, że bilans naukowy i edytorski obchodów 1000-lecia Gdańska nie jest jeszcze zamknięty, gdyż planowane są jeszcze tytuły, które z różnych względów nie zostały dotąd wydane drukiem. Na ostateczną ocenę dorobku Milenium trzeba więc jeszcze poczekać. Nie przeszkadza to jednak, by zając się rzetelną oceną tych książek, które już się ukazały. Recenzje pomogą ustalić, jakie są niedostatki historiografii gdańskiej, a ponadto wolne od promocyjnych pochwał dadzą rzeczywisty obraz poziomu opracowań książek milenijnych.

muzyka, taniec

Z gitarą wśród plemników. Seks, narkotyki i trójmiejski rock'n'roll w latach 90.

– To miasto ma specyficzny oddech – mówi Krzysztof Skiba z grupy Big Cyc. – Jest tu przestrzeń, morze i jod w powietrzu. Chodziłem na wagary na plażę na Stogach, nad ranem obserwowałem wschód słońca nad zatoką. To wszystko pozwala mi na inne myślenie o muzyce. Nie jest to granie techniczne, nerwowe. W Gdańsku jest jakaś hippisowska przestrzeń.

Jeżeli coś charakteryzuje trójmiejską muzykę rockową w latach 90., to właśnie ten swego rodzaju luz w podejściu do grania. Zespołami, które grają taką swobodną, pozytywną muzykę są np. Big Cyc, Bielizna czy Czarno-Czarni. Nie zaliczymy też do ciężkiego, przynębiającego rocka Blendersów czy Golden Life. Kury to również formacja zajmująca się pastiszem i satyrą. Z drugiej strony ta gdańska wolność wyraża się w osiąganiu krańcowości, przesuwaniu granic do maksimum, łamaniu tematów tabu w muzyce i tekstach. Najlepszy przykładem jest tu bezkompromisowa Agnieszka Chylińska z grupy O.N.A., która w swoich tekstach pokazuje nam swoją sypialnię po upojnej nocy z nieznanym. Równie bezkompromisowo poczynają sobie takie grupy, jak Crew czy Illusion. Duch trójmiejskiej wolności natchnął też nowe formacje, np. Ściankę czy Paragraf 22.

– Nasze granie jest kabaretowe, prześmiewcze, zgryźliwe – przyznaje Krzysztof Skiba z Big Cyca. – Komedia jest jednak jedną z najtrudniejszych form, wcale nie jest to takie łatwe jak się zdaje. Zespół Big Cyc jest zdecydowanie najzabawniejszym polskim zespołem rockowym. Grupa wydała dotąd takie płyty, jak: *Nie wiercie elektrykom, Golonka, flaki i inne przysmaki, Z gitara wśród zwierząt, czy Pierwsza komunია, drugie śniadanie, trzecia Rzeczpospolita*. Big Cyc to jednak nie tylko rock'n'roll, ale i happeningi.

Pomysły grupy były przyczyną wielu skandali. Kontrowersje pojawiły się już przy wydaniu płyty *Wojna plemników*, którą reklamował plakat przedstawiający zakonnicę suszącą prezerwatywy na sznurze. Plakat zawierał logo radia RMF FM – medialnego sponsora zespołu.

– Krajowa Rada Radiofonii i Telewizji miała właśnie zadecydować, czy RMF dostanie częstotliwości w całej Polsce – opowiada Krzysztof Skiba. – Ryszard Bender z ZChN, członek KRRiTV, wyciągnął na jednym z posiedzeń ten plakat i powiedział przedstawicielom RMF, żeby zapomnieli o koncesji. Potem zrobiła się z tego awantura i może właśnie dlatego radio koncesję dostało. Ja natomiast musiałem tłumaczyć, że zakonnica to w rzeczywistości pielęgniarzka zmywająca z prezerwatyw zło.

To nie koniec erotycznych ekscesów Big Cyca. Przypomnijmy sobie klasyczny już utwór pt. *Kręsimy pornola*. Jest to piosenka opowiadająca o procedurze powstawania filmu porno w warunkach domowych. Tak wyprodukowany film ma trafić do Teresy Orłowski, słynnej niemieckiej pornogwiazdy polskiego pochodzenia. Kiedy zespół odbierał platynową płytę za krążek *Z gitarą wśród zwierząt*, na uroczystość zaproszono Ericę, przedstawicielkę imperium Teresy Orłowski, która miała wręczyć zespołowi platynę. Erica okazała się być w rzeczywistości polską tancerką erotyczną. Wywołała jednak taką sensację, że dziennikarze dopytywali się u muzyków, w jakich filmach wystąpiła.

Kolejną erotyczną prowokacją Skiby był utwór pt. *Zalóż gumę na instrument*. – W czasach, gdy kobiety zostawiają swoje dzieci na śmietnikach, jest to utwór jak najbardziej na miejscu – mówi Ski-

ba. – Na singlu utwór *Zalóż gumę...* jest poprzedzony moją rozmową z prałatem Henrykiem Jankowskim. Poszedłem do niego, przedstawiając się jako dziennikarz Radia Puławy i zapytałem, co sądzi o antykoncepcji. Ksiądz był oczywiście przeciw, mówiąc, że prezerwatywy to zło. Nagrałem to i potem wmontowałem na płytę.

Zespół Big Cyc obok happeningów o podłożu erotycznym ma na swoim koncie również happeningi polityczne. Gdy minister kultury Zdzisław Podkański z PSL zapowiedział, że będzie dotował garncarzy, plecionkarzy oraz będzie przeznaczał pieniądze na zakup strojów dla zespołów ludowych, muzycy Big Cyca wraz z Pawłem „Konjo” Konnakiem zorganizowali pikietę przed siedzibą Ministerstwa Kultury na Krakowskim Przedmieściu w Warszawie. Big Cyc żądał dotowania strojów dla grup rockowych i metalowych, które przecież potrzebują skór, łańcuchów i makijażu. Pikieta wywołała dyskusję w mediach na temat finansowania kultury.

Kolejna akcja polityczna związana była z Konfederacją Polski Niepodległej. W utworze *Makumba* padają słowa o tym, że Makumby – Murzyna mieszkającego w Polsce – nie chcą przyjąć do KPN. Reakcja była natychmiastowa: najpierw członkowie KPN masowo zaczęli głosować na listy przebojów, chcąc pokazać, że nie są nacjonalistami, a w końcu Krzysztof Król, jeden z przewodniczących partii, wręczył Makumbie, czyli Joelowi Pedro Muiandze z Mozambiku, legitymację członkowską. Dziś Makumba sprzedaje kasety wideo *Aerobik z Makumbą* i występuje w reklamach solariów.

Najgłośniejszą aferą polityczną było jednak wypięcie się Skiby na premiera Buzka w czasie koncertu w katowickim Spodku.

– Robiłem happeningi za komuny, robię i w kapitalizmie – tłumaczy Skiba. – Zapytałem fanów w czasie koncertu, czy obecny na sali premier zasługuje na kolano, czy tyłek. Publiczność wybrała tyłek. Obnażanie się należy do tradycji rocka. Robili to m.in. Jim Morrison, Iggy Pop, a nawet Elton John. W Spodku przede mną obnażali się Ozzy Osbourne i lider Sweet Noise. Wypinanie się to tradycyjny sposób okazywania dezaprobaty. Zrobili to Szkoci przed bitwą z Anglikami w filmie *Braveheart*. Musiałem potem zapłacić grzywnę, gdyż zrobiła się z tego sprawa polityczna.

Akt oskarżenia przeciwko Skibie, wydany przez sąd w Katowicach, wisi na ścianie w pierwszym Muzeum Polskiego Rocka, otwartym w „Gazeta Rock Cafe” w Gdańsku. Zebrano tam eksponaty należące do wielu gwiazd polskiego rocka i big beatu, m.in. sukienkę Kasi Nosowskiej z Hey, kamizelkę Grzegorza Markowskiego z Perfectu, strój estradowy Urszuli i skórzaną kurtkę Skiby.

– Big Cyc to gorąca gazeta – mówi Skiba. – Nasze piosenki to rodzaj felietonu. Bierzemy na celownik wszystkich i wszystko. Przedrzeźniamy absurdy rzeczywistości. Nie czuję się anarchistą, występuję raczej w roli błazna-prześmiewcy. Trudno wierzyć w idee dziewiętnastowiecznego anarchizmu, gdy sprzedawało się kilkadziesiąt tysięcy płyt.

Podobnym prześmiewcą jest Jarek Janiszewski z grup Bielizna i Czarno-Czarni. Bielizna była gwiazdą sceny trójmiejskiej lat 80. Po sukcesie pierwszej płyty przyszedł czas na płyty *Tag* i *Pani Jola*. Jarek Janiszewski powoli odchodził od komentarzy na temat ponurej codzienności na rzecz opisów relacji damsko-męskich, wynurzeń na temat problemów ze zmianą płci i opowieści o porwaniu przez UFO i przejściu w inny wymiar.

I tak na przykład refren utworu *Pani Jola* mógł wydać się szokujący: „Pani Jola kiedy trzeba, siądzie ci na twarzy...” – miauczał do mikrofonu Janiszewski.

– To utwór o idealnej kobiecie – tłumaczy wokalista Bielizny. – Takiej, która nigdy nie pyta o której wrócisz, ani gdzie byłeś, ani ile zarobiłeś. Przytuli cię i zrozumie. Jeżeli dla kogoś słowa tej piosenki są szokujące, to znaczy, że ma siano w głowie. Niektórzy ludzie wolą udawać, że człowiek nie ma tyłka. Nie śpiewamy o polityce, ale o tym, co jest naprawdę ważne. A ważne jest poznać jakąś dziewczynę, pójść z nią na spacer, przytulić ją.

W swoim innym wcieleniu Janiszewski też dał się poznać jako amator damskich wdzięków. Z grupą Czarno-Czarni wylansował przebój pt. *Nogi*: „chcę oglądać twoje nogi, chcę byś założyła mini”. Utwór stał się ogromnym przebojem.

– Udało nam się nawiązać do pewnej swobody z lat 60. – mówi Janiszewski. – Chodziło nam o pewną prostotę, coś niewinnego i lekkiego w odbiorze. W warstwie tekstowej trafiłem w sposób myślenia facetów. Oni zaczynają rozbierać kobiety od nóg. Damskie nogi budzą męskie demony.

– Uważam, że obecnie młodzi ludzie nie mają żadnej ideologii – lamentuje Janiszewski. – Płyną z prądem jak śnięte halibuty. Wstają rano, oddają mocz i wychodzą do pracy, ale nie wiedzą nawet po co. Z lewa i prawa spływają na nas jakieś popłuczyny, głupie teleturnieje i jedzenie w McDonald’s.

Janiszewski swoje produkcje określa mianem „wybroczyny intelektualnej”. Twierdzi, że pisze, gdy dostanie przekaz z przestrzeni kosmicznej. Siada wtedy, wypija pięć piw i zaczyna tworzyć. Na nowej płycie swojej nowej grupy Doktor Granat wraca do komentarzy społecznych. Jeden z utworów to wyznanie człowieka, którego ojciec jest kłownem. Jego życie polega na byciu kopanym w tyłek na arenie cyrkowej i udawaniu radości z tego faktu. Czy można wyobrazić sobie lepszy komentarz do stosunków panujących między przełożonymi i podwładnymi w polskich biurach?

Śniętym halibutem płynącym z prądem nie jest z pewnością Agnieszka Chylińska z grupy O.N.A. Agnieszkę można albo wielbić, albo nienawidzić. Wielu uważa ją za wcielenie szatana w damskiej skórze, za wulgarną czarownicę. Wielu nie może jej wybaczyć tego, co powiedziała publicznie podczas gali wręczania Fryderyków: „nauczyciele fuck off!”. Chylińska wyraziła wtedy to, co codziennie powtarza pod nosem tysiące polskich uczniów. Ale zrobiła to publicznie.

Grupa O.N.A. powstała w roku 1997. Jej liderem był na początku Grzegorz Skawiński z byłej grupy Kombi. Był, gdyż za chwilę okazało się, że to właśnie młodziutka Agnieszka stała się główną postacią grupy. Chylińska jest wręcz stworzona dla rock’n’rolla. Jeżeli rock ma być ważny, musi być ostry, brutalny i szokujący. Inaczej zamienia się w grzeczny pop. Musi też epatować ostrym brudnym seksem, w przeciwieństwie do słodziutkich twarzyczek chłopców z boysbandów. Prawdziwy rock’n’roll zawsze opierał się na sile erotyki. Swoimi biodrami czarował już Elvis, potem był Jim Morrison z The Doors, krzyczący „Baby light my fire!”. Podobnie Chylińska wniosła do polskiego rocka powiew erotycznej świeżości, a raczej zapach świeżej krwi. I nie tyle wniosła, ile kopnęła butem w drzwi i krzyknęła: „teraz, teraz, teraz!!!” Tak zaczyna się pierwszy przebój O.N.A. pt. *Znalazłam*. Chylińska opowiada w nim, jak to rodzice mówią jej, że ma jeszcze czas na te sprawy, ale ona teraz już wie, jak to smakuje, „teraz już wiem, co znaczy z tobą noc”. Chylińska przyniosła więc do polskiego rocka seksualną witalność nastolatki, połączoną z nastoletnią frustracją, niezgodą na zastany świat i chęcią zniszczenia wszystkiego. Swoje kompleksy, wściekłość, stres i ból leczyła poprzez krzyk i wrzask wokalistki zespołu rockowego. Dla niej była to udana terapia, dla nas słuchaczy ucieczka od ugrzecznionych polskich wokalistek, śpiewających, że życie cudem jest i „wszystko się może zdarzyć, gdy głowa pełna marzeń”. Tymczasem Chylińska wyznawała: „z obcym za rękę szłam / a potem gwałcił mnie”, albo „nie mam pojęcia kto był dzisiaj ze mną / szybko skończył”. Życie skacowanej gwiazdy rocka w końcu się Chylińskiej znudziło. Wystąpiła w reklamie społecznej „Narkotyki – nie biorę”. Do tego się zakochała. Schudła 15 kilo, wyprostowała zęby. Ale czy dziewczyna, która śpiewała „Nie cierpię ludzi / nienawidzę życia”, może się nagle tak radykalnie odmienić?

– Ludzie mówią, że złagodniałam, ale we mnie zawsze będzie ten syf – z rozbijającą szczerością wyznaje Chylińska. Niestety, jest to chyba z korzyścią dla nas, gdyż ugrzeczniona Chylińska nikogo by nie interesowała. A tak, na płycie z 1999 roku słyszymy: „tak po prostu pieprz, tak proszę pieprz, tak jak potrafisz...”

Grupa Blenders podbiła polski rynek żywiołowym funkiem i rockiem, porównywanym z Red Hot Chili Peppers, pełnym optymizmu i radości. Coś, przy czym można było poszaleć w dyskotecce, gdzie przecież nieczęsto trafia muzyka rockowa. *Biribomba* była pigułką dobrego humoru, pulsującą ciężkim basem. „Biri-bom-biri-bom-ba to takie coś, co wszystko z nas wyciąga” – śpiewali młodzi ludzie wraz z Blendersami, skacząc do góry w klubach i rytmicznie kołysząc głowami. Potem przyszedł czas na *Ciągnik*. Blendersi lubowali się w wyśmiewaniu żalosnych szpanerów, którzy nagle zapełnili ulice naszych miast. Na przykład kolesi szpanujących szybkimi samochodami sportowymi. „Ciągnik, kupilem czarny ciągnik, czterysta, pojemność dwa czterysta, a ty miła sprawdź, czy ma niezłego kopa!” – przechwala się bohater piosenki. Od tej pory chwalenie się samochodami było modne już tylko wśród dresiarzy. Następnie Blendersi wzięli na warsztat polskie fryzury: „włos to włos, na szyi lubię go”. Polską specyfiką są krótkie góra i boki oraz długi tył, spadający na szyję. Do tego dresy Adidas. Po tej piosence nawet dresiarze dali za wygraną. Na naszych ulicach coraz mniej podobnych fryzur. Krucjata została wygrana. Blendersi mogli sobie teraz odpuścić i śpiewać o swoich własnych sprawach: „czuję, że ja muszę dzisiaj dorwać cię / czuję, jak roznosi mnie”.

– Czerpię korzyści ze środowiska, w jakim mieszkam – mówi Glenn Meyer, który z Blendersami wydał dwie płyty: *Fankofil* i *Fankomat*. – Jako Amerykanin mieszkający w Polsce, śpiewam po polsku, angielsku i kaszubsku. Uważam, że Blendersi mieli duży wpływ na wiele kapel w Polsce, które do tej pory grały ciężkiego, przygnębiającego rocka. Po naszym sukcesie wiele zespołów zaczęło naśladować nasz styl, grając weselej oraz farbując włosy.

Grupa Golden Life weszła na muzyczny rynek w roku 1990 płytą *Midnight Flowers*, która była zainspirowana brzmieniem ówczesnego Manchesteru, grupami Stone Roses i Charlatans. Jednym z większych przebojów z tamtego krążka był utwór *Escape*, opowiadający o chęci ucieczki z Polski do Ameryki. – To były nasze młodzieńcze marzenia, – wyjaśnia Jacek Bohdziewicz – chęć wyjazdu do USA. Czerwoni trzymali wtedy wszystko za mordę. A my chcieliśmy gumy do żucia, coca coli i szaleństwa na ulicach.

Grupa wsławiła się też doskonałą przeróbką utworu *Oprócz błękitnego nieba* Marka Jackowskiego. – Bawiliśmy się kiedyś na prywatce i ktoś puścił ten utwór – wspomina Jacek. – Chcieliśmy zacząć śpiewać po polsku. Nie czuliśmy się jeszcze na siłach, aby pisać polskie teksty, więc postanowiliśmy wykorzystać ten utwór.

– Niektórzy twierdzą, że nasze piosenki są głupkowate – twierdzi Jacek „Bodek” Bohdziewicz z grupy Golden Life. – Ja bym powiedział, że są raczej wesołe, pełne pozytywnych wibracji. Szukamy w muzyce czegoś innego, czegoś z przymrużeniem oka. To w nas siedzi. Ta wesoła nuta wychodzi z nas naturalnie. Od czasu do czasu warto się wyłączyć, wyluzować w fotelu, nie być ciągle spiętym.

Największe przeboje Golden Life to *Dobra, dobra, dobra*, *Helikopter*, *Zabójcza i niebezpieczna* oraz *Napinacz* z płyt *Efil Ned Log*, *Natura* i *Bluberd*. Są to wszystko radosne utwory, których bohaterowie czują się dobrze, relaksują się, nic ich nie rusza, chyba że dziewczyny, przy których się napinają. W roku 1999 Golden Life wydał płytę z największymi przebojami pt. *Samasyrop*. – Tak mówił nasz kierowca, określając tym mianem coś pysznego, naprawdę słodkiego, coś, co mu bardzo smakowało – tłumaczy Bohdziewicz. – Dlatego tak nazwaliśmy naszą płytę największych przebojów.

14 listopada 1999 roku w klubie Kwadratowa w Gdańsku odbył się pożegnalny koncert grupy Illusion. Zespół powstał w roku 1993 i wtedy też wygrał festiwal Marlboro Rock-In. Przez 6 lat grupa dostarczała swym fanom solidne dawki zdrowego, rockowego łożenia. Zespół wydał pięć płyt, w tym jedną koncertową i odebrał trzy Złote Płyty. Największe przeboje grupy to *Nóż* i *Wojtek*. Pod koniec 1999 roku lider Tomek Lipnicki stwierdził, że rock to przebrzmiała nuta. – Rock się wyczerpał –

stwierdził Lipnicki. – Mój nowy projekt pod nazwą „Lipa” to połączenie psychodelicznego jazzu i brzmień 4AD.

Apteka obserwowała rzeczywistość polskiej gdyńskiej ulicy na płytach *Narkotyki*, *Ujarane cale miasto* i *Menda*. Kodym, lider Apteki, wychował się w środowisku gdyńskiej bandyterii i cały czas próbował zachować image chłopaka z ulicy. Dlatego jego teksty pełne były negatywnych odniesień do milicji/policji („h... w d... temu, kto sprzyja dzielnicowemu”). Poza tym Kodym opisywał zwykle życie chłopaków ze Stoczni Gdynia. Duża część jego muzyki była gloryfikacją narkotyków, pod wpływem których tworzył.

Ryszard „Tymon” Tymański założył swoją alternatywną wytwórnię Biodro Records. Obok projektów jassowych, Tymon grał też ostrego rocka z zespołem Czan. Dużo zamieszania narobiła ich płyta *Samsara* z roku 1999. Pierwszym powodem był utwór *Piosenka dla Marty*, który wspiął się wysoko na liście przebojów Radiostacji. „Tylko parę chwil i urwał się nam film”, opisywał Tymon swoje życie miłosne, jakże charakterystyczne dla randek dzisiejszej młodzieży. W teledysku do tego utworu Tymon i Marta wystąpili w łóżku, jak na zakochanych przystało. Drugim powodem, dla którego płyta Czanu stała się sławna, był utwór *Karol*, w którym Tymon śpiewa, że Karol jest człowiekiem jak każdy inny i nie jest nieomylny. Karol okazał się być Janem Pawłem II. – Papież napisał kiedyś w swojej książce jakieś kłamstwa na temat buddyzmu – wyjaśnia Tymon. – Ja jestem buddystą, więc trochę mi się to nie spodobało. Uważam, że papież się pomylił. W sumie nie mam nic przeciwko papieżowi, raczej przeciwko wszystkim klakierom kościoła. Zresztą, dlaczego nie mówić do papieża po imieniu, skoro do Jezusa też zwracamy się po imieniu?!

Tymon dał również wyraz swojej niechęci do wielkich koncernów fonograficznych podczas gali wręczenia Fryderyków w kwietniu 1999. Kiedy odbierał nagrodę za płytę zespołu Kury, zamiast mowy dziękczynnej zaczął opisywać kulisy polskiej fonografii.

– Po słowach mafia fonograficzna i zmowa wielkich koncernów wyłączono mi mikrofon – wspomina Tymon. – Zdenerwowałem się i zszedłem ze sceny, zapominając o statuetce. Dopiero mój menadżer znalazł jedną w pudle na zapleczu i mi ją przyniósł. Wsadziłem ją sobie w rozporek.

Liderem trójmiejskiego zespołu Homosapiens jest Grzegorz Guziński, znany jako Guzik lub Guezmir. Guzik zaczynał jako wokalista poznańskiej grupy Flapjack, której liderem był Litza z Acid Drinkers. Grupa Flapjack zdobyła rozgłos płytą *Fairplay* z tekstami Guzika. „Graj fair – śpiewał Guzik, – lepiej być człowiekiem niż zwycięzcą w którejkolwiek z gier”. – Chodziło mi o przeniesienie zasad sportu do życia – wyjaśnia Guziński. – O to, by pozostać dobrym człowiekiem, a nie chcieć wygrać za wszelką cenę.

Fascynacja Guzika piłką nożną znalazła swój wyraz w utworach *Brasil* i *Soccer-kids from Africa* oraz *Squadra Nigeria*. – Fascynuje mnie futbol afrykański – wyjaśnia Guzik. – Na stadionach afrykańskich gra się dla przyjemności i radości. Nie to, co w Europie, gdzie zawodnicy grają tylko dla kasy.

W czerwcu 1999 ukazała się płyta Homosapiens pt. *The Wheel*. Utwór tytułowy opowiada o człowieku, który ma dosyć realnego świata. Miotają nim demony. Nie ma żadnych przyjaciół oprócz psa. Zaczyna rozmyślać, że losy ludzkości toczą się kołem (*wheel*) i że nigdy nie będzie lepiej.

Płytę otwiera utwór *Bite like Tyson* („gryź jak Tyson”). – Widziałem, jak Tyson odgryza kawałek ucha Hollyfieldowi – wspomina Guzik. – Być może odgryzł mu to ucho dla sławy, dla rozgłosu. Niektórzy zrobią wszystko, byle się przebić. Ale nie ja. Wytwórnia płytowa zaproponowała mi wydanie płyty, jeżeli zacznę śpiewać po polsku. Ale ja wychowałem się na języku angielskim i nie rozumiem tego wymogu śpiewania po polsku. Nie zgodziłem się.

Porażający jest mroczny utwór *Observing the Hell* („obserwując piekło”). – To utwór o zwykłym, ohydny polskim mieście – tłumaczy Guzik. – Bohater obserwuje miasto: pijaków, dziwki, ludzi rozpychających się w tramwajach. Potem tłumaczy swojemu synowi, że nie uda mu się wybić, że inni podetną mu skrzydła, że będzie musiał zostać w tym piekle na zawsze. Czasem życie na ziemi to zwykłe piekło.

Kolejnym młodym zespołem, który rozślawił Trójmiasto, jest sopocka Ścianka. Jej liderem jest Maciek Cieślak, absolwent Akademii Muzycznej w Gdańsku w klasie gitary klasycznej. Jednak nie słychać tego w muzyce Ścianki, pozostającej pod wpływem takich grup, jak Sonic Youth czy The Stooges. – Nasz pierwszy koncert odbył się w jednym z trójmiejskich klubów, który już nie istnieje – wspomina Cieślak. – Były tam ogromne łazienki, do których wszyscy goście chodzili się narkotyzować. W czasie koncertu jakiś palant wyciągnął pistolet i dla zabawy przystawił mojemu koledze do głowy.

Początki jak widać były trudne. Jednak powoli grupa zaczęła zdobywać sławę. W roku 1996 na składance pisma „Jazz Forum” ukazał się utwór *Struktura nr 2*. Tę składankę usłyszał Rafał Księżyk z pisma „Brum” i zainteresował się grupą. W 1996 roku zespół udzielił wywiadu oraz umieścił utwór *Impro* na składance wydanej przez to pismo.

Pierwsza płyta, nagrana w roku 1998 dla gdańskiej wytwórni Biodro Records, nosiła tytuł *Statek Kosmiczny*. Została przyjęta entuzjastycznie przez takie pisma jak „Machina”, „Tylko Rock”, „Brum” i „XL”. W roku 1998 „Brum” uznało Ściankę grupą roku, a utwór *Skuter* przebojem roku. Płyta *Statek kosmiczny* zajęła drugie miejsce.

W tym czasie Maciek był jeszcze nauczycielem gry na gitarze w szkole muzycznej pierwszego stopnia. – Było to dla mnie miazdzące psychicznie – mówi Maciej Cieślak – Czy miałeś kiedyś takie uczucie, że jeszcze nie zacząłeś pracy, a już jesteś śmiertelnie zmęczony? Ja czułem się tak cały czas. (...) Kiedyś, gdy wracałem do domu po pracy, przyszła mi do głowy pewna melodia. Tak powstał utwór *Skuter*, który równie dobrze mógłby się nazywać *Smętny powrót do domu ze szkoły muzycznej*.

Frustracje skończyły się, gdy grupa dostała nominacje do Fryderyków w dwóch kategoriach: alternatywna płyta roku i debiut roku. Zespół został zaproszony, aby zagrać w Sali Kongresowej. – Używali nas do ustawienia świateł – wspomina Jacek Lachowicz. – Mielśmy stać na scenie, a oni przymierzali oświetlenie. W czasie naszego występu źle nas nagłośnili. Nie słyszeliśmy się. Do tego nie wpuścili nas na bankiet po koncercie. Jedyne, co nam się podobało, to śniadanie w Mariocie. Stała tam taka ładna pani w kapeluszu i pytała: „Gofra czy naleśnika, gofra czy naleśnika?”...

W roku 2000 Ścianka kończy nagrywanie materiału na drugą płytę długogrającą, pt. *Dni wiatru*. Jest ona inspirowana nocą, rozmowami z księżycem i prozą Brunona Schulza. – Chodziło nam o dotarcie do istoty nocy – wyjaśnia Maciej Cieślak. – Zafascynowała nas magia mroku. Ciemność jest symbolem wszystkiego co tajemnicze i magiczne. Ale nie jest to płyta smutna.

Ścianka podpisała kontrakt z BMG, natomiast gdański Paragraf 22 przygotowuje płytę dla Sony Music. Paragraf 22 gra metalowy post-grunge, wzorowany na muzyce amerykańskich rockowych drwali z Seattle. Pierwszy singiel *Najdłuższy dzień* to kandydat na hardrockowy przebój roku 2000; to trzy minuty czystego, melodyjnego hałasu i zagadkowego tekstu, wyśpiewanego głosem potępionego ducha, od którego ciarki chodzą po plecach: „chciałeś zrzucić słońce, marny był twój trud / masz otwarte żyły, słyszysz tętna chłód”. – Odkrył nas Tomasz Żąda z radiowej Trójki – wspomina Mateusz Sieńko. – Potem był wywiad dla pisma „Brum”. Obecnie w studiu Blendersów kończymy nagrywanie płyty pt. *Człowiek*.

Kolejną istotną postacią na gdańskiej scenie muzycznej jest Marcin Dymiter. Wprawdzie jego grupa Ewa Braun powstała w Słupsku, ale Dymiter już od kilkunastu lat mieszka w Gdańsku i tutaj

tworzy. Zespół Ewa Braun był legendą sceny anarchistyczno-punkowej. Zespół wydał płyty *Love Peace Noise*, *Esion* oraz *Sea Sea*. Kolejnym projektem Dymitera jest zespół Mapa, grający tzw. post-rocka. Grupa wydała płytę *Fudo*. Zarówno *Sea Sea* Ewy Braun i *Fudo* Mapy zostały w roku 1999 okrzyknięte alternatywnymi płytami roku przez takie pisma jak „Machina” i „Brum”. Utwory *40 sec.* Ewy Braun oraz *Wielkie oko* Mapy znalazły się na składance wydanej przez brytyjskie pismo muzyczne „Wire”, w numerze poświęconym muzyce niezależnej z Europy Wschodniej.

Marcin Dymiter obok grania zajmuje się też produkcją płyt. W roku 1999 wydał płytę krakowskiego poety Marcina Świetlickiego i gdańskiego saksofonisty Mikołaja Trzaski pt. *Cierpienie i wypoczynek*.

Nie można też nie wspomnieć o płycie *Światowid* formacji Ego. Grupa ta była swego czasu największą konkurencją dla Ścianki. Obie kapele spotykały się raz do roku w jednym z sopockich garaży, gdzie grały alternatywne koncerty dla wtajemniczonych. Zespół Ego zebrał bardzo dobre recenzje za swoją debiutancką płytę, pełną podziemnego gitarowego hałasu i... rozpadł się. Od wielu też lat czekamy na nowy, zaskakujący materiał grupy IMTM. Maciej Ulewicz szykuje się do wejścia do studia nagraniowego latem 2000 roku. Najwyższy czas! Jak meteor pojawiła się i znikła grająca ostrego rocka formacja Crew, która swego czasu zarzuciła Trójmiasto ulotkami z napisem *Póść sobie Crew*. Czekamy też na profesjonalną płytę zespołu Vo.Cool.Ski z Gdyni. Vo.Cool.Scy wydali w 1999 roku kasetę pt. *Gra wstępna*, pełną słonecznych, karaibskich wręcz rytmów wspieranych przez francusko-języcznego rapera z Gwadelupy!

Pisząc o nowej muzyce nie można pominąć sceny tanecznej. Miejscem wręcz kultowym dla trójmiejskiej młodzieży stał się sopocki klub Sfinks prowadzony przez Roberta Florczaka. Florczak długo mieszkał w Londynie, a pierwszy swój klub prowadził w Stanach Zjednoczonych. Zdobyte doświadczenia przeniósł na grunt polski. Sfinks co weekend gromadzi rzesze raverów, którzy tańczą do transowej muzyki techno, granej przez najlepszych didżejów z Anglii, Niemiec, i sopockich rezydentów, np. Romero. Poza tym idąc do Sfinksa, dobrze przebrać się za freaka, czyli dziwoląga, z ostrym makiżem, brokatem i fantazyjnymi ciuchami. Scena taneczna ożyła dzięki imprezom hiphopowym organizowanym przez młodych didżejów ze składu Di-Team. Trójmiejski hip-hop jest też teraz sławny dzięki mieszkającemu w Pucku Liroyowi, który ze Scyzoryka przemienił się w Szakala, ale wciąż potrafi kołysać i zmuszać ludzi, aby „skakali do góry, jak jeb... kangury”.

Gdańskie zespoły nadal mają w sobie tę złość, która pomogła obalić system w latach 80. I dzisiaj trójmiejski rock jest niebezpieczny, niewygodny i kąśliwy. Jeżeli ktoś bał się, że po upadku komunizmu młode zespoły nie będą miały z czym walczyć i stracą swoją zadziorność, może odetchnąć z ulgą. Trójmiejska scena nadal jest zarzewiem ognia, spalającego nasze uszy i serca. Co ważniejsze, to właśnie Trójmiasto stara się cały czas poszukiwać nowych formuł, nowych brzmień i dźwięków, tak, aby muzyka nigdy nie była nudna. Bo nuda to śmierć muzyki.

Jass, co to takiego?

– Jass, jaki jass? Chyba jazz – To dosyć częsty objaw zdziwienia osób, które po raz pierwszy stykają się z tą nazwą.

Czym jest ten jass? Tu pojawia się pierwszy problem: jak się uporać z tym tajemniczym pojęciem. Jass jako gatunek charakteryzuje się swobodą, dowolnością w doborze stylów – od jazzu przez rock do muzyki ludowej, wolnością form wyrazu, czyli właściwie pozastyłowością. Jedynym jego stałym elementem jest improwizacja.

Jass to także filozofia, sposób rozumienia sztuki. Rozumienia, w którym najważniejsza jest ekspresja podmiotu wykonawczego, czyli jassowca. Filozofia ta dopuszcza wszystkie środki wyrazu, poza granicami stylów i gatunków, a kryterium jej wartości jest oryginalność, szczerość i naturalność.

To założenie dopuszcza także istnienie innych, pozamuzycznych, przejawów jassowej sztuki. Literatura jassowa objawia się między innymi w tekstach piosenek Ryszarda Tymona Tymańskiego czy Jerzego Mazzolla. Z innymi przejawami jassowej sztuki być może przyjdzie nam się zetknąć w przyszłości.

Możliwe jest jeszcze inne rozumienie jassu. Jass to ludzie, którzy go tworzą. Oczywistym jest, że oblicze muzyki zależne jest od jego twórcy. Że osobowość, doświadczenie, filozofia mają wpływ na rodzaj i sposób jej prezentowania. Jass ten związek artystyczno-ludzki przedstawia bardzo wyraźnie. Można uznać, że nieważne co się gra, ale kto gra. To „kto” decyduje, czy muzykę można uznać za jassową.

Jass – nazwę dla nowego gatunku muzycznego – wymyślił Ryszard Tymon Tymański w roku 1992, przed wydaniem pierwszej płyty zespołu Miłość. Nie był to termin całkowicie oryginalny. Tym samym mianem w Nowym Orleanie określano w początkach XX wieku muzykę jazzową.

Polski jass miał nawiązywać do tego korzennego jazzu nie formą, lecz rodzajem emanującej pierwotnej świeżości, energii i radości wynikającej z prostej, szczerej ekspresji twórczej, nie skrępowanej przez schematy związane z przynależnością do pewnej stylistyki, jaką jest np. jazz.

„Jass wynika z tego, że jesteś otwarty na wszystko. Podoba ci się Bach, inspiruje cię Hendrix, Coltrane, muzyka japońska i koledzy z zespołu” (Tomasz Gwinciński, „Jazz Forum” VI 1997). Nazwa jass sugerowała związek tej muzyki z jazzem poprzez element improwizacji, ale miała zarazem podkreślać jej odrębność. Według jassowców jazz polski stał się kalką amerykańskich wzorców, gubiąc ideę indywidualności, oryginalności i wolności. Polski jass miał pokazać, że to, co polskie, improwizowane po polsku, nie jest gorsze, jeśli tylko szczere. Nadanie nazwy sprawia, że coś zaczyna istnieć. Podobnie nazwa jass sprawiła, że pewien sposób myślenia o muzyce znalazł swoje miejsce. Długo później Tymański stwierdził: „Uważałem, że dobrze jest stworzyć kategorię muzyczną wypełniającą niszę w muzyce polskiej”.

O tym, że było to posunięcie udane świadczy popularność, jaką od początku lat 90. zdobył zespół Miłość i inne zespoły związane z tzw. jassowym nurtem, zwłaszcza jego prężniejszą promocyjnie trójmiejską linią.

Na początku była Miłość

Wśród jassowców popularna jest pewna anegdota. Otóż pewnego razu saksofonista jazzowy Maciej Sikala, przysłuchując się muzyce zespołu Miłość, miał stwierdzić: „To żadna miłość, to zwykłe pierdolenie”.

Anegdota ta poza tym, że może spełniać rolę rozweselającą, może być też metaforycznym obrazem drogi, jaką przejść musieli jassowcy od amatorskiego, choć ideowego „pierdolenia” do profesjonalnego grania muzyki. Jass od początku swego „istnienia” nie miał łatwego życia. To muzyka, której początkowo nie akceptowała publiczność, krytycy nie dostrzegali, a później nie oszczędzali.

Dla rockmanów jassowcy byli zbyt „odjechani”, dla jazzmanów jeszcze niezbyt wyuczeni. Musieli znaleźć swoje miejsce gdzieś pośrodku, własny punkt odniesienia.

Pod koniec 1987 roku basista Ryszard Tymon Tymański, lider nowofalowej formacji Sni Sredstwom Za Uklananie, zaprosił do współpracy saksofonistę Mikołaja Trzaskę. Ten raczej nie gustował w mrocznych klimatach Tymańskiego, wołał reggae (grał m.in. w zespole Regał), ale przystał na propozycję. Niedługo potem obaj zamieszkali w Gdańsku Osowej, gdzie próbowali swoich sił w muzyce, która nagle stała się ich wspólną pasją: jazzie Coltrane’a, Dolphy’ego, Colemana. Z czasem dołączali do nich inni. Mazzoll (Jerzy Mazolewski) – klawecista i wokalista popowego zespołu Snukaski, Tomek Gwinciński – motor ruchów muzycznych z Bydgoszczy.

Osowa stała się mekką. Miejscem kultu jazzowych guru. Przyszli jassowcy tutaj wspólnie muzykowali, czytali, modlili się i alkoholizowali. Z tych wspólnych fascynacji zrodziła się idea innego grania. Grania inspirowanego jazzem, ale połączonego z muzyką, z którą wyrosli: rockiem, punkiem. Początkowo była to jedynie idea, trudna do realizacji. Ich umiejętności nie pozwalały na wyrażanie się w jazzowym języku, pierwsze próby były więc niezbyt udane. Ale zapału i wiary mieli tyle, żeby nie przestać.

Miłość zgrała pierwszy koncert 7 kwietnia 1988 roku w klubie Pinezka na Przymorzu. Zespół Sni Sredstwom w składzie z Trzaską zmienił po prostu nazwę. A dokładnie – zmienił ją Tymański. Nazwa miała sugerować muzyczną otwartość, prostotę i bezpośredniość przekazu, z jakim wychodzili w świat młodzi jassowcy. Choć przyczyną jej użycia był także stan zakochania Tymańskiego w pewnej dziewczynie z Finlandii.

W czerwcu ‘88 roku do zespołu Miłość dołączył klawecista Jerzy Mazolewski, Mazzoll. Dotąd gustujący w dobrym popie Prince’a, wciągnął się w awangardowy jazz Dolphy’ego, Aylera. Przyjechał do Osowej na jeden dzień, został trzy miesiące.

Pierwszy koncert Miłości z Mazzollem odbył się we wrześniu (wraz z TotArtem) na *Poza Kontrolą*, gdzie nie po raz pierwszy i nie ostatni zostali wygwizdani. Tymon: „Bywały koncerty, że na początku słuchało nas pięć osób, a na końcu zostawała jedna; publika była średnio nastawiona, a myśmy raczkowali dopiero, odkrywając formę jazzową”.

Na przełomie 89 i 90 roku Tymański uznał, że aby pójść dalej w muzycznym rozwoju, muszą zacząć grać standardy jazzowe. Mazzoll nie miał na to ochoty i odszedł z Miłości, zakładając własny zespół. A w Osowej trwała żmudna nauka nut, szlifowanie techniki gry.

Wtedy w zespole pojawił się Tomasz Gwinciński, bydgoski gitarzysta i perkusista, który poznał Tymańskiego jeszcze w 87 roku podczas wspólnych występów Sni Sredstwom z TotArtem. Doskonale rozumieli się z Tymańskim, dzieląc pasję do literatury i koncepcji muzyki. W czerwcu 90 roku do zespołu dołączył bardzo zdolny i wszechstronny perkusista Jacek Olter, zastępując grającego do tej pory Piotra Dudzińskiego (ten zajął się własnym rozwojem naukowym). Olter jako jedyny wykształcony, wyspecjalizowany w jazzie muzyk w zespole, dodał grupie profesjonalnego szlif. „Dopiero z Jackiem

zrozumieliśmy i doświadczyliśmy, na czym polega prawdziwy swing. Nie było żadnej ściemy, zaczęliśmy grać równo i zgodnie z jazzowymi zasadami”, wspomina Tymański.

W międzyczasie Gwinciński wyjechał medytować do Stanów Zjednoczonych i w zespole zabrakło instrumentu harmonicznego. Pojawił się wówczas pianista Leszek Możdżer. Jak mówi Tymański: „Możdżer był na jednym z naszych wcześniejszych koncertów i po chwili słuchania przestał cokolwiek rozumieć, powiedział sobie, że nigdy z tym zespołem nie zagra”. Ale zagrał. Tymańskiemu szybko udało się go do tego przekonać. W ten sposób w Miłości pojawił się kolejny profesjonalista, który bez problemów radził sobie z każdym utworem i „zakręconymi” kompozycjami Tymańskiego.

W marcu 91 roku wykryształizował się skład Miłości znany z sześciu płyt. Jednym z najważniejszych osiągnięć początkowego okresu działalności zespołu było drugie miejsce w konkursie Jazz Juniors. Nagrodą było pół godziny w studio nagraniowym. Kiedy Miłość weszła do studia, Tymański powiedział: „Teraz albo nigdy”, i nie wyszli dopóki gotowa nie była cała pierwsza płyta.

Przed festiwalem Jazz Jamboree '93 do zespołu dołączył jeszcze saksofonista Maciek Sikala. Ten sam, któremu początkowo nie bardzo przypadło do gustu nazywanie Miłością muzyki Tymańskiego i spółki.

Przez następne lata Miłość zdobywała coraz większą popularność, czego dowodem były nagrody i zwycięstwa w prestiżowych plebiscytach „Jazz Forum”. Zarówno w kategorii zespołowej, jak i w instrumentalnych dla poszczególnych muzyków.

Poprzez swój skład złożony z profesjonalistów z jednej strony i samouków z drugiej, Miłość stała się przykładem ożywczego połączenia muzyki jazzowej i jassowej zgrywy, bezpośredniego kontaktu z publicznością. Uzupełniła spokojną i ułożoną jazzową scenę. Poruszyła, ożywiła, zainspirowała.

Poza Miłością

Miłość, mimo że w pewnym momencie zaczęła być utożsamiana z jazzem, była niezwykle ważnym elementem rozwoju jassowej sceny. Sukces, jaki odniosła, dodał odwagi jassowcom. Pokazał, że sposób rozumienia przez nich muzyki pozastyłowej może się sprawdzić publicznie. Dodała odwagi muzykom bez papierów, że mogą z powodzeniem uprawiać muzykę improwizowaną. Była też punktem wyjścia do dalszych kroków i posunięć twórczych. Jej sukces pomógł w rozwoju koncepcji coraz bardziej odległych od jazzu, idących w bardzo różnych kierunkach.

Na początku lat 90. powstało wiele grup mieszanych, złożonych z muzyków byłej i obecnej Miłości, uzupełnionych o innych ciekawych instrumentalistów. Aktywnie działali wcześniej związani z zespołem Mazzoll i Gwinciński. Ten pierwszy był między innymi szefem formacji Niebieski Lotnik, która zajmowała się – oprócz grania autorskich kompozycji Mazzolla – m.in. improwizowanymi przeróbkami dzieł Modern Talking.

Na początku lat 90. Mazzoll wyjechał za granicę, gdzie również aktywnie koncertował. Po powrocie do kraju założył w Bydgoszczy kolejny zespół, Arythmic Perfection, w którym rozwijał swoją koncepcję arytmii, zgodnie z jego hasłem: „po techno – arytmia”. Obecnie szefuje trójmiejskiej wersji Arythmika, a także innym składom, m.in. reaktywowanemu Lotnikowi. Jest jednym z najoryginalniejszych liderów jassowej sceny. Pozwala sobie na ekstremalne występy, np. koncert jednego dźwięku. Eksperymentuje i filozofuje. Jest twórcą oryginalnej graficznej notacji swoich utworów, choć za najważniejszy wyróżnik ich wartości uznaje swoją pamięć. Jest też autorem pierwszego jassowego singla. Ma na koncie muzykę filmową, a także muzykę ilustracyjną do bajek, okazjonalnie zajmuje się pisaniem muzyki orkiestrowej.

Tomek Gwinciński po powrocie ze Stanów Zjednoczonych nie wrócił do Miłości i w Bydgoszczy założył zespół Trytony, z którym realizował własną koncepcję jassu inspirowaną muzyką klasyczną. Płyta Trytonów *Tańce bydgoskie* jest pierwszą płytą jassową, choć jeszcze nikt nie wiedział, że tak to się nazywa. Dopiero pół roku później pojawiła się płyta Miłości, gdzie po raz pierwszy użyty został termin jass w polskim kontekście. Zainteresowania Gwincińskiego wybiegają daleko poza muzykę; tworzy w obszarach literackich.

Bydgoska scena jassowa to nie tylko Trytony. Powstawało tam wiele interesujących formacji przesiąkniętych ideą nowej muzyki improwizowanej, które współtworzyli bydgoscy jassowcy: Sławomir Janicki, Janusz Zdunek, Jacek Majewski, Jacek Buhl i wielu innych, decydując o ich charakterze. Centrum tych bydgoskich działań jest osławiony klub Mózg, kuźnia oryginalności i niepospolitości wszelkich muzycznych działań.

Mimo iż Bydgoszcz i Gdańsk stanowią formalnie dwa oddzielne ośrodki muzyczne, to współpraca i „przepływ” muzyków między nimi jest bardzo częsty. Wspólnie występują w swoich składach, odwiedzają się, zapraszają do udziału w nowych artystycznych koncepcjach. Również członkom Miłości w pewnym momencie przestała wystarczać jej projazzowa forma.

Ryszard Tymański, lider Miłości, stanął na czele kolejnych formacji. W Trupach i Kurach odszedł od jassu jazzowego – w kierunku jassu rockowego, uzupełniając muzykę własnymi tekstami społeczno-absurdalnymi.

Zespół Kury stał się w roku 1998 pewnego rodzaju sensacją. Płyta *Polovirus*, wydana przez niezależną wytwórnię Tymańskiego „Biodro Records”, zdobyła nagrodę Fryderyka, prestiżowe wyróżnienie przyznawane przez krajowych krytyków muzycznych, tzw. ludzi z branży. Jassowcy udowodnili, że z łatwością mogą obracać się w każdym gatunku. Ale ich muzyka zależna jest tylko od ich woli, nie idą za modą i potrzebami rynku.

Również Mikołaj Trzaska rozpoczął działalność na własny rachunek. Założył zespół Łoskot, do którego zaprosił Piotra Pawlaka, niezwykłego gitarzystę, występującego również w Kurach, Tomka Gwincińskiego grającego na perkusji oraz Olgierda Walickiego, kontrabasistę, który razem z Mazzollem tworzył pierwszy skład Niebieskiego Lotnika, a obecnie gra z czołowymi polskimi jazzmanami. Gwinciński z Tymańskim z kolei współtworzy jako gitarzysta zespół Trupy.

Jassowcy nie stronią też od tworzenia kapel złożonych z liderów. Przez minione lata powstawało i zawieszało działalność wiele takich formacji, w których wspólnie spotykali się Gwinciński, Mazzoll, Trzaska, Tymański. Grupy takie jak NRD, Masło, pełnią rolę efemerydowych odskoczni.

Dzisiejszy obraz jassu to przede wszystkim różnorodność. Ilość koncepcji, składów, rozwiązań, pomysłów aktywnych jassowców przekracza możliwości poznawcze jednego człowieka.

Ale mimo tej wielości w różnorodności, pewnych sukcesów promocyjno-konsumpcyjnych, muzyka jassowa przeznaczona jest wciąż dla wąskiego grona odbiorców. I choć to grono systematycznie powiększa się, trudno mówić jeszcze o ukształtowanym rynku i sytuacji jassowej sceny. Pewne przejawy tego oczywiście istnieją. Nagrody Fryderyka są jednym z elementów dostrzeżenia zjawiska, jakim jest jass. Również sami jassowcy wzięli na siebie rolę w kształtowaniu rynku i wzmacniania jassowej sceny. Przykładem jest muzyka z Mózgu, wydawanie muzyki nagranej podczas koncertów w tym bydgoskim klubie, czy wytwórnia „Biodro Records” Tymańskiego, wydająca niezależną, nie tylko jassową muzykę.

Wszystkie te próby zmierzają zarazem do utrzymania niezależności jassowej sceny. Niezależność jednak wiele kosztuje. Każde wydanie płyty, większe wydarzenie, opłacone jest ciężką pracą, długimi staraniami i poszukiwaniami chętnych do sponsorsko-wydawniczej współpracy.

Jassowi liderzy pełnić muszą złożone role twórców, menedżerów, promotorów własnej muzyki. Choć ta ostatnia rola przychodzi im raczej bez większego wysiłku, gdyż ich, jak to u artystów, lekko narcystyczne natury same pchają się do autoprezentacji. Nie przepuszczą żadnej okazji by o sobie powiedzieć, dać się zauważyć. I chwala im za to, nikt za nich tego nie robi.

Jassowa scena może sprawiać wrażenie grupy dosyć ograniczonej, poczuć, że ci sami muzycy powtarzają się w każdym jassowym składzie. I oczywiście nie jest to wrażenie mylne. Dużo w tym prawdy. Szczęśliwie jednak jassowcy z łatwością obracają się w wielu gatunkach i stylach, dzięki czemu w większości te składy brzmią świeżo i inspirująco.

Dziesięć lat minęło

Jass ma dziesięć lat. Bardzo burzliwych lat, poszukiwań, rezygnacji, sukcesów. Wciąż się zmienia i zmierza w różnych kierunkach. Trudno przewidywać, co stanie się z jassem i jassowcami za następną dekadę. Trudno też zachować obiektywność, dystans, odpowiedni kontekst zdarzeń, będąc ich bezpośrednim świadkiem. Stykając się z tymi ludźmi na co dzień, rozmawiając i słuchając ich muzyki i refleksji.

Właściwie cały opis zjawiska chciałoby się zamknąć w stwierdzeniu: „jass to fajna rzecz, posłuchajcie, może wam się spodoba” i zaprosić do słuchania muzyki. Wsłuchać się i poddać muzyce, dla której jedynym prawdziwym odniesieniem jest chwila obecna. Chwila tworzenia i szczerego przekazu tak głębokiego, na ile pozwoli słuchacz.

Więc zachęcam. Jeśli nie znacie, to posłuchajcie. Jeśli znacie, też posłuchajcie.

Gdańsk tańczy współcześnie

Opowieści o tańcu współczesnym w Gdańsku nie sposób zacząć nie sięgając trochę dalej, niż ostatnie dziesięć lat. Niewiele już osób pamięta spektakle Janiny Jarzynówny-Sobczak – kierownika artystycznego baletu Opery Bałtyckiej w latach 1952–1974, choreografa, pedagoga. Dla krytyków takie przedstawienia Jarzynówny jak *Dafnis i Chloe* (1958) czy *Cudowny Mandaryn* (1960) stawały się wyzwaniem. W recenzjach pojawiały się pytania o określenie formy, którą tworzyła. Jej przedstawienia nazywano antybaletem, teatrem gestu z towarzyszeniem muzyki, czy wreszcie teatrem wizji i ruchu. Sama artystka tak pisze we wspomnieniach zatytułowanych *Mój teatr*:

„Każda forma była wymyślana. Zamknęły się alfabety klasyki, modern i inne. Powstawał własny. Był wynikiem głębokiego przekonania o konieczności pełnej humanizacji baletu wyrażalnej w każdym geście, każdym znaku tancerz. Piękno nowej formy polegało na sile jej wyrazu...”

Praca i poszukiwania artystyczne artystki nie od razu znalazły kontynuatorów. Musiało upłynąć kilkanaście lat zanim Wojciech Misiuro – uczeń Janiny Jarzynówny-Sobczak, absolwent Gdańskiego Studium Baletowego i Studia Pantomimy przy Teatrze Pantomimy Henryka Tomaszewskiego – założył w 1987 roku Teatr Ekspresji. Pierwsze premiery: *Umarli potrafią tańczyć* (1988), *Dantończycy* (1989) oraz *Zun* (1990) wzbudziły autentyczny zachwyt publiczności i krytyków. Spektakle Teatru Ekspresji gromadziły na widowni tłumy młodych ludzi. Płynąca ze sceny niesamowita energia udzielała się publiczności. Przedstawienia kończyły się kilkuminutowymi owacjami.

Jako zjawisko artystyczne Teatr Ekspresji sprawiał wiele kłopotów interpretacyjnych. Wojciech Misiuro tworząc swój autorski teatr połączył elementy tańca współczesnego, baletu klasycznego, pantomimy, gimnastyki artystycznej i akrobatyki. Poszukując wspólnego mianownika dla różnorodnych form często nazywano grupę „teatrem ciała”. W latach 1988–1997 Teatr Ekspresji zaprezentował łącznie 8 premier. Premiera nowego, długo oczekiwanego spektaklu zatytułowanego *Tango* odbyła się na początku lipca 1999 roku. Po przeróżnych zawirowaniach organizacyjno-administracyjnych grupa, jako jedyna tego typu instytucja w Trójmieście, jest teatrem miejskim dotowanym przez Gminę Sopot.

Czas największych sukcesów Teatru Ekspresji to przełom lat 80. i 90. Sam Wojciech Misiuro przyznaje dzisiaj, że był to sukces przede wszystkim pozaartystyczny: „to potrzeba chwili – odpowiedni teatr w odpowiednim czasie”. Misiuro i jego zespół wywarli duży wpływ na polską publiczność – pokazali, że istnieją inne niż teatr dramatyczny i balet formy sztuki. Udowodnili również, że aby ciekawie opowiedzieć o tym co interesuje współczesnego człowieka nie trzeba wcale słów. Środowisko tańca w Gdańsku byłoby z pewnością o wiele uboższe, gdyby nie Teatr Ekspresji. Z tego zespołu wychodzi się kilku twórców i kilka innych zjawisk tańca współczesnego.

Przykład pierwszy to Krzysztof Dziemaszkiewicz – przez wiele lat grał główne role w Teatrze Ekspresji, był również asystentem reżysera, współtwórcą wielu spektakli tej grupy. Po odejściu z Teatru Ekspresji w 1995 roku postanowił założyć własny teatr „Patrz mi na usta”. Podczas krótkiej, bo tylko dwuletniej działalności zespół pokazał dwa spektakle: *Przesilenie* i *Nie będziemy się przesilać*, prezentowane m.in. w Gdańsku, Wilnie i Kownie. W 1996 roku Krzysztof Dziemaszkiewicz związał się na stałe z berlińskim środowiskiem tańca współczesnego, coraz rzadziej przyjeżdżając do Gdańska.

Współpracował tam m.in. z grupą Moving M3, gdzie współreżyserował takie spektakle jak *Sól w mięsie*, *Ekskodeks* i *Matrose Lieben*. Jest także twórcą spektaklu *Babcia Zosia* według pomysłu Maurere Lopeza. Obecnie mieszka i pracuje w Berlinie, i ma nadzieję – jak sam mówi – że „dojrzeje do tego by zacząć robić solowe spektakle”. Czekamy na nie z niecierpliwością mając nadzieję, iż będzie możliwe zaprezentowanie ich również w Gdańsku.

Przykład drugi to Leszek Bzdyl. Tak naprawdę nie wiadomo, czy gdyby Wojciech Misiuro nie zaprosił Leszka Bzdyla do swojego zespołu, to mielibyśmy dzisiaj w Gdańsku Teatr Dada von Bzdülów.

Ta trochę przewrotna nazwa narodziła się we Wrocławiu w drugiej połowie lat 80., kiedy to Leszek Bzdyl – student Wydziału Historii Uniwersytetu Wrocławskiego związany wówczas z teatrami studenckimi, postanowił występować samodzielnie jako mim, właśnie pod nazwą Teatr Dada von Bzdülów. Jego ówczesna „solowa” działalność nie trwała jednak długo. W latach 1987–1990 związał się z Wrocławskim Teatrem Pantomimy. Krótco po opuszczeniu tego teatru pojawiła się propozycja Wojciecha Misiuro. Decyzję o przeniesieniu do Gdańska podjął „bez cienia wątpliwości i refleksji”. W Teatrze Ekspresji, w którym pracował dwa lata, prowadził zajęcia z pantomimy ruchu, brał udział w spektaklach, z których najlepiej wspomina swój udział w *Idolach Perwersji*.

„Gdyby ktoś przyrównywał nas do Teatru Ekspresji to ja mogę się z tym pogodzić ponieważ uważam, że Teatr Ekspresji jest kontynuacją Henryka Tomaszewskiego, a praca z Tomaszewskim to dla mnie wielkie doświadczenie. Inaczej buduję przedstawienia, o czym innym opowiadam i posługuję się inną techniką ruchu to jednak mam wrażenie, że jest to moja pępownina. Tomaszewski wywarł na mnie potężny wpływ – kreowanie przestrzeni widowiska, szukanie mięśistości człowieka na scenie. Rodzaj obecności scenicznej w Teatrze Ekspresji i w moim teatrze jest z tego samego rejonu, tego samego koloru” – porównuje Bzdyl teatr ze swoimi macierzystymi grupami.

Po opuszczeniu Teatru Ekspresji w 1992 roku Leszek Bzdyl rozpoczął pracę z grupą nastolatów skupionych wokół Pałacu Młodzieży. W grudniu tego roku razem z Kasią Chmielewską, uczennicą Szkoły Baletowej w Gdańsku, założyli szkołę tańca działającą przy Pałacu Młodzieży, który od początku wiernie pomaga Teatrowi Dada von Bzdülów, udostępniając mu sale na próby. Do czerwca 1993 roku przez szkołę przewinęło się około 90 osób, z których szóstka stworzyła „starsze” Dada.

Do 1997 roku obie grupy występowały osobno – jako „małe” i „duże” Dada. Podział był ściśle wiekowy. Starsza grupa pokazała takie premiery jak *Zagłada ludu czyli moja wątrobą jest bez sensu* (12.1994), *Szczątki Szczątków Miłości* (09.1995), *Fioletowa krowa czyli kłopoty z kabaretem brytyjskim* [1995], *Nie było nie będzie czyli nie ma* (07.1996). Młodsza grupa zaprezentowała trochę więcej choreografii: *Ptaki podobno jak ludzie* (01.1993), *Dziewczyny, lalki i nic* (06.1993), *Peep Show* (09.1993), *W cieniu rozkwitających dziewcząt* (06.1994), *Wyrwacz serc czyli balia hańby wedle Borysa Viana* (03.1996), *Człowiek który kłamał na przykład Heiner Müller* (08.1996).

Po raz pierwszy obie grupy wystąpiły razem na początku 1998 roku w choreografiach Randalla Scotta *Ojciec* (01.1998), Katarzyny Chmielewskiej *Sonata* (01.1998) i Leszka Bzdyla *Pawana na cześć Miłości* (01.1998). W roku 1999 zespół zaprezentował trzy bardzo interesujące spektakle: *Lapiki kontra reszta świata* (choreogr. Katarzyna Chmielewska, reż. Leszek Bzdyl), *Komedia w dawnym stylu albowiem nic się nie z Dada-rza* (choreogr. Katarzyna Chmielewska i Leszek Bzdyl) oraz *Apartament numer 7*, wspólną pracę Patrycji Kujawskiej, Magdy Reiter oraz Leszka Bzdyla.

Przedstawienia Teatru Dada von Bzdülów nie są łatwe w odbiorze. To nie są spektakle na jedną chwilę. „Naszym sukcesem jest jeśli ludzie chodzą ze spektaklem, próbują poukładać sobie w głowie ten nasz rozwichrzony kształt widowiska, stworzyć własną opowieść, historię” – wyjaśnia twórca

grupy. Stara się on robić spektakle myśląc o publiczności: „Śpiewanie jest do widowni, taniec jest do widowni, tekst jest do widowni, to jest aktorstwo na zewnątrz, my gramy do, nie ma u nas czwartej ściany. Robimy teatr, gdzie zawsze musi się mieszać ze sobą post z karnawalem. Na pewno na początku jest karnawał, niekiedy jest to smutny karnawał, czasem są to obrzeża karnawału, ale ludzie przychodzą do teatru bo chcą żyć jakimś karnawalem”.

Leszek Bzdyl odrzuca typowy dla naszego kręgu kulturowego sztuczny podział na taniec i teatr, aktora i tancerza.

„Moim ideałem jest artysta, któremu nie sprawia trudności przechodzenie przez różne techniki budowania roli. Każde przedstawienie jest już teatrem. Aktor musi mieć łatwość przechodzenia z jednej techniki do drugiej Ruch nie ma przeszkadzać w byciu na scenie, zamykać się sam w sobie. Ruch nie ma opowiadać o sobie”.

Rezultaty takiego kształcenia młodych artystów widać na scenie. Imponuje „godna podziwu dyscyplina zespołu, sprawność techniczna, umiejętność łączenia istic akrobatycznego, baletowego ruchu z poetyką płynnością wizji przedstawienia” – pisze Alina Kietrys w „Głosie Wybrzeża”. Wydaje się, że Leszkowi Bzdylowi skutecznie udaje się chronić swój zespół przed odrzuceniem rzemiosła na rzecz egocentrycznego pokazywania siebie na scenie. Sam „czeka aż się zestarzeje, bo gdy jesteśmy coraz starsi i poznaliśmy już rzemiosło, wtedy dopiero zaczyna się działanie sceniczne. Nie ma już takiej potrzeby podobania się. To moment uwolnienia od masek”.

Teatr Dada von Bzdülów dwukrotnie zdobył nagrody na Międzynarodowych Prezentacjach Współczesnych Form Tańca w Kaliszu. Z powodzeniem występował również m.in. na Krakowskich Reminiscencjach Teatralnych, Łódzkich Spotkaniach Baletowych oraz międzynarodowych festiwalach teatralnych w Niemczech, Danii, Francji. Członkowie grupy wygrywają audycje do jednej z najlepszych szkół tańca współczesnego w Europie – P.A.R.T.S. w Brukseli. W roku szkolnym 1996/1997 studentką tej szkoły była Katarzyna Chmielewska, dwa lata później – Radosław Hewelt. Uczy się tam również współpracując z teatrem Magda Reiter. Katarzyna Chmielewska i Magdalena Reiter zostały zaproszone do Brukseli w roku 2000 – do międzynarodowego Projektu promującego młodych choreografów.

Działalność Teatru Dada von Bzdülów nie ogranicza się tylko do premier i spektakli. W 1997 roku rozpoczęła się jego współpraca z Teatrem Miejskim w Gdyni. Dzięki życzliwości Julii Wernio, dyrektora teatru, regularnie odbywają się tu „Dni Pięknego Towarzystwa” – spotkania teatru, muzyki i i plastyki.

„Projekt ten jest po to, by ludzie mogli się spotkać i proponować sobie różne rzeczy. Energia spotkania pomaga temu miejscu, zdarzeniu. To po części egocentryczna akcja, ale mamy też nadzieję, że ci, którzy biorą w niej udział mają też swój czas, swój moment. Niestety, nie zawsze w prasie jest to równomiernie pokazywane – pisze się, że przy okazji spektaklu odbył się wernisaż, a to jest przecież wernisaż i spektakl, i koncert” – wyjaśnia pomysłodawca projektu.

Leszek Bzdyl jest również autorem ruchu scenicznego do ponad 20 spektakli w teatrach dramatycznych. Najgłośniejsze z nich to realizacja *Testamentu psa* w reżyserii Piotra Cieplaka w Teatrze Rozmaitości w Warszawie oraz spektakl *Śługa dwóch panów* w reżyserii Edwarda Wojtaszka. W Teatrze Miejskim jest autorem ruchu scenicznego do takich przedstawień, jak m.in. *Sen nocy letniej*, *Balladyna*, *Baśnie japońskie*, *Antygona*. Taka współpraca teatru tańca i teatru dramatycznego z całą pewnością dobrze wróży przyszłości obu instytucji.

W 1994 w Gdańsku pojawiło się kolejne zjawisko związane z tańcem współczesnym – Gdański Teatr Tańca. Grupę założyły dwie osoby: Melissa Monteros, amerykańska tancerka, choreograf, pe-

dagog od 1992 roku pracująca w Polsce (między innymi w latach 1993–1994 była doradcą artystycznym Śląskiego Teatru Tańca) oraz Wojciech Mochniej, związany wcześniej z Teatrem Muzycznym w Lublinie oraz Śląskim Teatrem Tańca. W czasie, gdy zastanawiali się nad możliwością założenia zespołu w Krakowie, na zaproszenie Centrum Edukacji Teatralnej przyjechali do Gdańska aby poprowadzić warsztaty tańca. Tu spotkali Macieja Nowaka, który zaproponował im bardzo konkretną pomoc w organizacji zespołu – Centrum udostępniło swoje biura oraz pomogło zespołowi w pierwszych latach istnienia we wszystkich sprawach organizacyjno-administracyjnych.

„Chyba nawet trochę podświadomie na decyzję o założeniu zespołu w Gdańsku wpłynęła bliskość morza – urodziłam i wychowałam się nad oceanem i lubię «wielką wodę»” – mówi Melissa. Na nabór zorganizowany w październiku 1994 roku zjawili się ponad 50 osób. Połowa opuściła salę już po pierwszych 30 minutach. Okazało się, że Melissa postawiła wysoką poprzeczkę. W pierwszym składzie zespołu znaleźli się Marzena Bojanowska, Artur Borowik, Tomasz Moskal i Wojciech Mochniej, a także Katarzyna Chmielewska i Leszek Bzdyl. Z własnych funduszy Melissa Monteros wypłacała tancerzom pensje. Próby odbywały się bądź w Miejskim Domu Kultury w Gdańsku Oruni, bądź w Centrum Wypoczynkowym „Orle” na Wyspie Sobieszewskiej, gdzie tancerze również mieszkali. W marcu 1995 roku grupa zaprezentowała spektakl *Kolizje*, na który złożyły się choreografie Melissa Monteros: *Pamiętania*, *Kolizje*, *Na marginesie*, *Granice* i *Puste pokoje*. Najbardziej podobała się ta ostatnia. Anna Jęsiak tak pisała w „Dzienniku Bałtyckim”: „*Puste pokoje* były dynamiczne i pełne dramatyzmu, pięknie łagodzonego liryzmem. Imponowały bogactwem treści i duchową ekspresją, teatralnym rozmachem i widowiskowością”.

Już latem 1995 roku zespół wyjechał na kilka tygodni do Kanady, gdzie pracował nad nowym programem. Ten pierwszy rok działalności zespołu Monteros obecnie wspomina:

„Byłam wtedy naiwna. Żyłam w przekonaniu, że po pewnym czasie miasto wesprze zespół i pomoże stworzyć normalne warunki do pracy – udostępni profesjonalne, tj. przede wszystkim bezpieczne dla tancerza warunki do pracy i codzienne próby będą mogły się odbywać w Szkole Baletowej lub w Operze. Łudziłam się także, że grupa otrzyma niewielkie wsparcie finansowe, które pozwoli na symboliczne pensje dla tancerzy. Moje własne fundusze skończyły się w połowie 1995 roku i tancerze przestali otrzymywać wynagrodzenie za swoją pracę”.

W tym czasie dziennikarze najczęściej pytali, dlaczego to robi, dlaczego nie mieszka sobie spokojnie w Kanadzie i pracuje na Uniwersytecie w Calgary. Odpowiedzi bywały różne. Najczęściej mówiła, że są tu wspaniali tancerze, ludzie którym chce pomóc, bo są tego warci. Warto chyba zapamiętać także tę uwagę: „Coraz częściej dochodzę do przekonania, że chociaż Polska jest dla tancerza krajem bardzo trudnym do profesjonalnej pracy, to jest coś takiego w historii tego kraju, w charakterach jego mieszkańców, w które wpisana jest historia, co mnie bardzo pociąga i inspiruje artystycznie”.

Marzenia o stałej pomocy finansowej nie spełniły się. Na szczęście dzięki przychylności kilku osób i instytucji w Gdańsku: Maciejowi Korwinowi (Teatr Muzyczny w Gdyni), Alicji Mojko i Zdzisławowi Górskiemu (Teatr Snów), Magdzie Renk (Klub Studentów „Żak”), Maciejowi Nowakowi (Centrum Edukacji Teatralnej i Nadbałtyckie Centrum Kultury), Katarzynie Burakowskiej (Integracyjny Klub Artystyczny „Winda”) zespół przetrwał kryzysy i prowadzi regularną działalność. Pomogły także instytucje zagraniczne – przede wszystkim Wydział Sztuk Pięknych Uniwersytetu w Calgary. Co roku na kilka miesięcy praca zespołu zostaje trochę „przygaszona” poprzez wyjazdy Melissy Monteros, a coraz częściej i Wojciecha Mochnieja do Calgary, gdzie szefowa GTT jest profesorem Wydziału Tańca.

W latach 1994–1999 zespół kilkanaście razy wystąpił na międzynarodowych festiwalach, m.in. Festival Summer Dance in Calgary (1996), Międzynarodowym Festiwalu Tańca w Pyhasalmi, Finlandia (1996–1998), Międzynarodowym Festiwalu „New Dance Baltic” w Wilnie (1997–1998), Międzynarodowym Festiwalu Tańca w Oulu, Finlandia (1997), ArtGenda w Sztokholmie (1998).

W 16 choreografiach, które znalazły się w tym czasie w programie zespołu, wystąpiło ponad dwudziestu tancerzy. Obecnie Gdański Teatr Tańca tworzą: Melissa Monteros, Wojciech Mochniej, Aurora Lubos. Monteros tak opowiada o tancerzach:

„Chcę aby tancerzami zespołu byli ludzie, dla których ruch jest najważniejszą formą ekspresji, którzy wybrali tę drogę ponieważ ruch jest językiem ich duszy, serca. Przyjmując nowych ludzi do zespołu staram się aby zrozumieli, że taniec współczesny to przede wszystkim inna niż w balecie klasycznym filozofia. To inny punkt widzenia. Inny sposób życia. Niczego już nie obiecuję – mówię im, że nie możemy zapewnić ani pieniędzy, ani dobrych warunków. Że przyszłość będzie niełatwa. A jedyne co możemy dać, to codzienna praca i trening, wspólne tworzenie, spektakle i szansę poznania siebie”.

Obecności Melissy Monteros Gdańsk zawdzięcza niewątpliwie ożywienie w wymianie kulturalnej ze środowiskiem tańca współczesnego w USA i Europie. Dzięki jej kontaktom zaczęli przyjeżdżać do nas, najczęściej nie pobierając żadnego honorarium za swoją pracę w Trójmieście, pedagodzy i nauczyciele tańca: Chris Aiken (USA), Eric Whitmyre (USA), Medeline Brian (Kanada), Risa Steinberg (USA), Dawida Monk (Kanada), Arja Raatikainen (Finlandia), Maikki i Jormo Hauru (Finlandia). Chcieli po prostu pomóc. Prowadzili zajęcia podczas „Ogólnopolskich warsztatów tańca współczesnego i choreografii”, odbywających się co dwa miesiące warsztatów organizowanych przez zespół. Inną cykliczną imprezą GTT są Międzynarodowe Spotkania z Tańcem Współczesnym i Teatrem – kilkutygodniowy cykl warsztatów z zakresu tańca i teatru. Zajęcia odbywają się w różnych miastach Polski i Europy, a bierze w nich udział grupa studentów z Calgary oraz polscy tancerze. W 1998 roku ponad 30 uczestników tego projektu pracowało wspólnie w Gdańsku, Krakowie, Wrocławiu, Kownie, Tallinie i Pyhasalmi.

Gdański Teatr Tańca już od początku swojej działalności zakładał, że chce wpływać na rozwój całego środowiska tańca i szkolić tancerzy. I trzeba przyznać, że swoje założenie realizuje bardzo konsekwentnie. Służą temu dwa projekty: regularnie działająca od 1994 roku Szkoła Tańca oraz „Dance Explosion” czyli Ogólnopolskie Prezentacje Współczesnych Form Tańca. W Szkole Tańca GTT zajęcia poszczególnych klas odbywają się dwa razy w tygodniu. Członkowie zespołu prowadzący zajęcia są systematycznie sprawdzani i oceniani przez Melissę Monteros. Ma to utrzymać wysoki poziom poszczególnych zajęć.

Wspomniane „Dance Explosion” po raz pierwszy zostało zorganizowane w 1997 roku. „Założeniem jest popularyzacja sztuki tańca i polskich choreografów. Ma to być spotkanie ludzi, którzy zajmują się choreografią i tych, którzy nie mieli z nią do czynienia. Nie chcemy się zamykać. Chcemy promować młode grupy” – tak wyjaśnia ideę imprezy Wojciech Mochniej w wywiadzie z Moniką Brand („Gazeta Morska”). Prezentacjom towarzyszą warsztaty tańca. To właśnie podczas tej imprezy w 1999 roku „ujawniło się” kilka nowych obiecujących nazwisk choreografów. Niezwykle ciekawie wypadły solowe prace Aurory Lubos, Magdy Jędry, Bożeny Eltermann. Swoje choreografie zaprezentowały także Joanna Czajkowska i Anna Haracz oraz Małgorzata Ostaszewska i Agata Wirska.

Cieszy bardzo fakt, że na przełomie 1998 i 1999 roku pojawiły się nowe grupy: Joanna Czajkowska i Jacek Krawczyk założyli Grupę Działań Scenicznych Kino Variatino, a Bożena Eltermann po opuszczeniu Teatru Ekspresji i Gdańskiego Teatru Tańca postanowiła kontynuować swoją solową działalność jako grupa „Cynada”.

Gdański Teatr Tańca i Teatr Dada von Bzdülów z powodzeniem występują na ogólnopolskich i międzynarodowych festiwalach. Od czterech lat odbywa się w Gdańsku, organizowany przez Centrum Edukacji Teatralnej, międzynarodowy festiwal tańca współczesnego „Bałtycki Uniwersytet Tańca”. W 1999 roku festiwal zaprezentował swoją pierwszą samodzielną produkcję – *Wewnątrz ciała* w choreografii izraelskiego artysty Avi Kaisera. W spektaklu tym, bardzo dobrze przyjętym przez publiczność i krytykę, wystąpili tancerze Gdańskiego Teatru Tańca i Teatru Dada von Bzdülów.

Rok 2000 rozpoczął się bardzo obiecująco – pierwszą zimową edycją Bałtyckiego Uniwersytetu Tańca, w ramach której pięć zespołów pracowało pod kierunkiem pedagogów nad swoimi choreografiami.

W 1999 roku w prasie pojawiły się określenia „boomu tanecznego” i „pomorskiej szkoły tańca”. Na pewno Gdańsk jest miejscem, gdzie pracują obecnie niezwykle ciekawe osobowości tańca współczesnego w Polsce, ale na takie określenie chyba jednak trochę za wcześnie. Zapał i upór środowiska tańca współczesnego jest godny podziwu i wydaje się, że już niewiele trzeba, by stworzyć tu naprawdę silny ośrodek tej sztuki. Ale wciąż jeszcze tancerzom brakuje przyzwoitych warunków do pracy – profesjonalnych sal do prób oraz miejsca, gdzie mogliby prezentować swoje spektakle. Brakuje im też niewielkiego „bezpieczeństwa finansowego”. W kraju, gdzie ilość fundacji wspierających kulturę można policzyć na palcach jednej dłoni, a dla prywatnych firm taniec długo jeszcze będzie zbyt elitarną i mało znaną sztuką, niezależne zespoły – oczywiście te najlepsze – potrzebują stałego wsparcia finansowego ze strony miasta. Ich potrzeby finansowe są nieproporcjonalnie niskie w stosunku do efektów i korzyści, jakie mogą przynieść promując Gdańsk w Polsce i za granicą. Taka pomoc na pewno rozwiązałaby jeden z największych problemów, z którymi muszą się borykać kierownicy artystyczni grup – zmiany w składzie zespołów. Czasem bardzo trudno jest zachować rytm pracy zespołu (tj. codzienne kilkugodzinne próby), a co z tym się łączy wysoki artystyczny poziom, w sytuacji gdy tancerze pracują i studiują.

Nie powinno więc nikogo dziwić, że w chwilach zwątpienia artyści zadają sobie pytanie: „czy tu aby naprawdę jest przyszłość dla tańca?”. Miejmy nadzieję, że mimo wszystko wytrwają.

teatr, film

Gdański teatr niezależny

Teatr niezależny – nazywany też alternatywnym, off-owym, otwartym, młodym – działa w opozycji do teatru-instytucji, dysponującego budynkiem, stałą dotacją, realizującego sezonowy repertuar w oparciu o zespoły artystyczne, techniczne, administracyjne.

Wydaje się, że teatr niezależny w Gdańsku, czy szerzej – w Trójmieście, tworzy w cieniu ciągle żywej na Wybrzeżu tradycji Bim-Bomu i innych teatrzyków lat 50. i 60. Być może właśnie ciężar tej pamięci hamował eksplozję teatralnych zdarzeń w alternatywnej kulturze naszego miasta lat 90.? Bezsprzeczne jest przecież to, że w kończącej się dekadzie na miano istotnego zjawiska w kręgu teatralnego off-u zasłużył sobie tak naprawdę jedynie Teatr Snów.

Jego liderem jest Zdzisław Górski, absolwent wydziału elektryczno-mechanicznego Politechniki Gdańskiej, który w 1983 roku z grupą młodych ludzi, skupionych przy Osiedlowym Domu Kultury w Gdańsku-Suchaninie, zrealizował etiudy pantomimiczne pt. *Album Snów*. Rok później zespół przyjął nazwę Teatr Snów i pokazał się w klubie „Żak” na Wojewódzkich Konfrontacjach Teatrów Amatorskich. Przez następne dwa lata Teatr Snów współpracował z Teatrem TAKO Bogusława Posmyka, co zaowocowało dwiema premierami i założeniem Gdańskiego Ośrodka Teatralnego, który działał do 1986 roku.

Momentem przełomowym w historii Teatru Snów stało się plenerowe przedstawienie pt. *Republika marzeń*, którego premiera odbyła się w sierpniu 1989 roku. – Sam podziwiam fenomen tego spektaklu – mówi dziś Zdzisław Górski. – Ludzie ciągle o niego pytają. W tym roku znowu będziemy grać *Republikę...*, to już dziesiąty rok, a jedenasty sezon. Dziś to przedstawienie jest jeszcze bardziej aktualne niż wtedy, kiedy powstawało. Wtedy było, przepraszam, że powiem nieskromnie, na swój sposób prorocze. Ciągłe gonimy za marzeniami i będziemy gonić. Dlatego *Republika...* podoba się i w Holandii, i w Archangielsku, i w Gdańsku.

Republika marzeń powstała z inspiracji opowiadaniem Brunona Schulza pod tym samym tytułem. Bohaterowie przedstawienia, dwoje ludzi, szukają dla siebie miejsca. Przy pomocy rekwizytów-znaków, takich jak stół, krzesła, obrus, świecznik, próbują oswoić fragment przestrzeni, stworzyć dom. W tę rzeczywistość wchodzi ludzie-ptaki i ludzie-robaki, z którymi bohaterowie muszą się zmagać. W metaforycznym obrazie świata jest miejsce dla marzeń i dla cierpienia. Bohaterowie *Republiki...* wzorem białoskrzydłych postaci, ludzi-ptaków, próbują lotu. Nadaremnie. Ludzie są bezsilni i samotni. Ale są też marzycielami. To ich oręż. *Republika marzeń*, w której potrzeba realnego życia przenika się z marzeniami i tęsknotami, jest widowiskiem zbudowanym z poetyckich sekwencji i nostalgicznej muzycznej frazy *Dzwonów rurowych* Mike’a Oldfielda. Bardzo ważny jest tu sposób poruszania się aktorów. Płynny, wywiedziony z poetyki snu, ruch postaci sunących na szczudłach i tych przemieszczających się bez szcudeł ustawiono precyzyjnie. Zdzisław Górski wykorzystał tu taneczne i pantomimiczne umiejętności swoich aktorów. W 1993 roku przygotowano telewizyjną, bardzo skrótową wersję *Republiki marzeń*.

W latach 90. Teatr Snów zrealizował cztery przedstawienia. W scenicznym *Sanatorium* (prem. 1990) zespół Zdzisława Górskiego stawiał pytania o wartości, jakimi kierujemy się po doświadczeniu stanu wojennego. *Podróże* (prem. 1991) były metaforą życia. Inspiracją dla spektaklu stała się prawdziwa historia paryskiego kloszarda, dla którego podróż była wniebowstąpieniem. Bohaterem *Wizyty*

(prem. 1993) był *Don Kichot*. Tematyka przedstawienia znów dotyczyła problemu człowieczych marzeń, mitologii lotu. Ostatnią na razie premierą gdańskiego teatru był *Ogród* (1995) – spektakl wywiedziony z obrazu Hieronima Boscha *Statek szaleńców*. Tu także Zdzisław Górski opowiadał o nadziei na spełnienie marzeń i odnalezienie swojego miejsca we wszechświecie. *Ogród* to najbardziej złożone technicznie przedsięwzięcie grupy. Głównymi elementami scenografii były tu brama i poruszająca się na kołach łódź.

Polski teatr alternatywny po 1989 roku zrezygnował z obrachunku z rzeczywistością na rzecz spektakli autotematycznych i poruszających tematy uniwersalne. Teatr Snów, jak i pozostałe grupy działające na obrzeżach trójmiejskiego życia teatralnego, w ciągu ostatnich dziesięciu lat konsekwentnie dąży temat ludzkiej egzystencji, naszych pragnień, potrzeb, marzeń. – Nie chcę zajmować się komentowaniem rzeczywistości politycznej – mówi Zdzisław Górski. – Staram się opowiadać o rzeczywistości społecznej, a najchętniej o pojedynczym człowieku.

Od doraźnej problematyki odżegnywał się też sopocki Teatr Stajnia Pegaza – najdłużej (choć w zmienianych aktorskich składach) działający na rogatkach oficjalnego teatralnego nurtu. Założony w 1982 roku (w Gdańsku) przez Ewę Ignaczak – dał w latach 90. pięć premier. Doświadczenia Stajni Pegaza wyznaczały literackie zainteresowania jej twórczyni. Przedstawienie *Po-między* (prem. 1993) oparto na *Ślubie* Witolda Gombrowicza. Do tego dramatu Stajnia powraca dwa lata później w spektaklu *Tu nikt, nie*. Wcześniej powstają przedstawienia inspirowane prozą Michaiła Bułhakowa: *Czy odmładzanie jest możliwe?* (prem. 1993, na motywach *Psiego serca*) i *Pęknięte słońce* (prem. 1994, na podstawie *Diaboliady*). Ostatnią premierą sopockiego teatru jest obsypany nagrodami na najważniejszych festiwalach polskiego teatru alternatywnego *Oskar-zm*, inspirowany *Blaszany bębenkiem* Güntera Grassa (prem. 1996). Obecnie grupa przygotowuje *Turbota* Grassa (premiera: jesień 1999 r. [pt. *Rybołówstwo*]).

Dziś, u schyłku lat 90., poza wyżej wymienionymi działa na Wybrzeżu kilka teatralnych grup. Wymieńmy choćby Teatr Dada von Bzdülów, Gdański Teatr Tańca, Teatr Niepoważny, Teatr Kąty, Teatr Warsztatowy Znak, Teatr Zielony Wiatrak, Teatr MEIL. Każdy z nich prezentuje odmienną teatralną estetykę. Gdyby postawić pytanie, co łączy dziś teatralny off na Wybrzeżu, odpowiedź brzmiałaby: potrzeba osobnego wypowiedzania się o rzeczywistości. Tematy tych wypowiedzi są tak skrajne, jak skrajne są formy ich prezentowania. Teatralne pomieszanie off-u schyłku lat 90. najlepiej oddały I Spotkania Trójmiejskich Teatrów Niezależnych, zorganizowane w grudniu 1998 roku w Integracyjnym Klubie Artystycznym „Winda” w Gdańsku.

Tyle tytułem wstępu. Najważniejsze są trzy rozmowy, które przeprowadziłam z twórcami czterech grup – Teatru Snów, Stajni Pegaza, Zielonego Wiatraka i Znak. Próbujemy w nich postawić diagnozę zjawiska teatralnego off-u, który – jak sądzę – nie był liderem kulturalnych zdarzeń na Wybrzeżu lat 90.

– Co to jest teatr niezależny, albo, jeśli wolicie, alternatywny, off-owy?

Alicja Mojko, Teatr Snów – To jest teatr ustawiony w opozycji do teatru-instytucji. Niezależność polega na tym, że teatr nie gra co wieczór. Teatry niezależne same piszą scenariusze, szukając tematów głęboko w sobie. „Niezależny”, bo nie zobowiązany do niczego. Robi się go, bo się to lubi. I z tego się żyje.

Marek Brand, Teatr Zielony Wiatrak – Dla mnie najważniejsza jest swoboda. To, że nikt mi nie każe przygotowywać trzech premier w sezonie, że mogę „dłubać” przy jednym spektaklu tak długo, jak zechcę.

Alicja Mojko – To jest bardzo istotne – w teatrze niezależnym premiera nie jest najważniejsza. Owszem, jest podsumowaniem pewnego etapu, ale najprzyjemniejszy jest okres pracy, poszukiwanie. Kiedy się szuka, czyta, ogląda, odnajduje swoje miejsce w spektaklu, który ma powstać. Może powstać, ale nie musi. W teatrze niezależnym często kolejne spektakle nie przypominają tego pierwszego. Premiera nie jest po prostu zakończeniem pracy. To łączy te teatry. One świetnie się bawią w teatr.

Marek Brand – Ważne jest to, że my cały czas jesteśmy przy tych spektaklach, tworzymy je.

Alicja Mojko – Mam wrażenie, że my, w teatrze niezależnym, jesteśmy bardziej otwarci. Jeśli kostiumy okazują się niedobre, to je zmieniamy, poprawiamy. Dzieje się to metodą prób i błędów. Nie bierzemy tych kostiumów tylko dlatego, że są już zapłacone. W teatrze repertuarowym kostium jest uszyty i musi grać. Nasze maszyny latające, rozmaite konstrukcje, też tak powstawały. Do *Wizyty* na przykład zaplanowaliśmy najpierw wielkie balony napęchnione powietrzem – to znaczy tak uszyte, że przy ruchu miały napęniać się powietrzem i tworzyć fantazyjny świat „wnoszony” przez Don Kichota. Uszyłam jeden balon na próbę i okazało się, że się nie sprawdził, był zbyt bajkowy, więc szukaliśmy dalej. Powstały jedwabne ptaszki – jak my to nazywamy – które są bardzo proste i tańczą. Ważne było pokazanie idei świata, który „wyskoczył” i „zatańczył” w górze. To nie miała być komiksowa bajka. A gdybyśmy te balony dali do uszycia?

Marek Brand – Wydanie każdego grosza jest przemyślane. Ale te ograniczenia nas rozwijają, pobudzają naszą wyobraźnię. Wymyślamy sobie na przykład fotel, na który nas nie stać i okazuje się, że to samo można zrobić z krzesłem. Jego surowość, prostota ma swój wydźwięk. Możemy uzyskać więcej niż myśleliśmy. W *Witajcie na Ziemi* chciałem mieć koniecznie konstrukcję, która byłaby bramą. Postawiłem drabinę i okazało się, że to wystarczy.

– **Czy w teatrze niezależnym jest tak, że wy musicie zrobić przedstawienie, bo chcecie coś od siebie powiedzieć?**

Alicja Mojko – Kiedyś tak było. Dziś, obserwując, co się dzieje w młodym teatrze, nie jestem już tego taka pewna. Nie jestem przekonana, że oni dlatego robią spektakl, bo im coś w duszy gra.

– **A dlaczego robią?**

Alicja Mojko – Bo chcą uprawiać teatr. To jest pozornie to samo, ale niezupełnie to samo. Chcą zrobić spektakl, szukają więc tematu. Nie robią teatru dlatego, że w inny sposób nie umieją się wypowiedzieć. Najpierw chcą się pokazać, a potem zaczynają mieć duże wymagania. Myślą: zabieramy się za teatr, więc wszyscy powinni nam sprzyjać. A właściwie dlaczego?

– **Kiedyś tak nie było?**

Alicja Mojko – Kiedyś zaczynało się od zera, dokładało się własne pieniądze. Dziś wymagania rosną. My zaczynaliśmy od walizeczki.

Marek Brand – My od dwóch krzeseł i bardzo mizernych warunków. Zaczynaliśmy w piwnicy. Doprowadzenie do pierwszego przedstawienia to było prawie misterium. Dziś, po czterech latach, mam „Windę”, osiem reflektorów i salę, w której mogę pracować. Nie dziwię się młodym grupom. Rozumiem, że chcą gdzieś zaistnieć. Jednak przede wszystkim muszą wiedzieć, po co to robią. Ja też zastanawiam się, dlaczego zajmuję się teatrem, dlaczego robię to przy pomocy swoich tekstów. Chcę pokazać, co myślę o świecie. Jednak, do czego zmierzam? jeszcze nie wiem...

– **To jest istotny wyróżnik teatru niezależnego. Obecność lidera, który decyduje o kształcie, lansuje swoje zdanie.**

Alicja Mojko – W jakimś sensie tak, ale niekoniecznie. To jest przede wszystkim grupa ludzi, która ze sobą pracuje, poszukuje. Oczywiście, ktoś musi wziąć na siebie odpowiedzialność – powybierać z tego, co już powstało. Tu jest potrzebny lider. Jednak on wcale nie musi narzucać swojego zdania. Faktem jest, że dziś teatr niezależny tworzą najczęściej bardzo młodzi ludzie skupieni wokół kogoś starszego od siebie. Na przełomie lat 80. i 90. to były grupy rówieśnicze. Tak było wszędzie.

– **Tej wspólnoty pokoleniowej nie ma już także w Teatrze Snów...**

Alicja Mojko – Tak, dziś to u nas rzeczywiście zanikło.

Marek Brand – Zielony Wiatrak jest moim teatrem autorskim. Mam ludzi, którzy zgodzili się być odtwórcami. Nie wstydzą się tego. Odpowiada im to, ufają mi. Jednak gdy pracujemy, to nie jest tak, że tylko ja mam rację. Owszem, pomysł, zarys spektaklu wychodzi ode mnie, ale co się dzieje z postaciami, sytuacjami, to często zależy od nich. Tak było w przypadku przedstawienia *Co pan na to, panie Freud?*. Tekst napisany przeze mnie, przyniesiony na próbę został tak przez aktorów przetworzony, że zachowała się ogólna idea, ale detale, które go budują, pochodzą od nich.

Alicja Mojko – Dokładnie tak jest. U nas nie jest tak, że Zdzisiek przynosi gotowy scenariusz i każe nam go grać. On oczywiście wie, o czym chce zrobić spektakl. Rzuca nam temat do improwizacji i my sobie wymyślamy indywidualne i grupowe etiudy, bawimy się rekwizytami, które nam Zdzisiek proponuje, słuchamy różnej muzyki. Czasem ruch proponuje nam on, a czasem wymyślamy go sami. To różnie bywa. Dużo pracujemy nad formą.

– **Teatr niezależny poprzedniej epoki powstawał w wyraźnym politycznym kontekście. Kontestował rzeczywistość, buntował się. Czy wy dziś też się buntujecie? Co was łączy?**

Alicja Mojko – To, co kiedyś łączyło te teatry, jeszcze na początku lat 90., to tematyka mocno zaangażowana społecznie i politycznie. Teatr Snów też jest zaangażowany społecznie. Jeśli mówimy o ludzkich potrzebach, tęsknotach, kłopotach, ma to wymiar społeczny, ale nie ma charakteru agitki, jak kiedyś. Dziś stało się coś dziwnego. Kilka lat temu na krakowskich Reminiscencjach Teatralnych oglądałam... rewie. Kiedyś byłoby to nie do pomyślenia. Zauważ, że dziś na przykład w ruchu studenckim jest więcej kabaretów niż teatrów.

Marek Brand – Wracają tematy uniwersalne. Wszystko zależy od czasu, w którym się robi teatr. Spektakle Teatru Snów są czytelne niezależnie od ustroju. *Republikę marzeń* można było odczytywać odnośnie komuny i zniewolenia, ale rozumiemy ją także i dziś. Ten spektakl się nie zmienia.

Alicja Mojko – Bo nie zmieniają się wartości, o które wtedy walczyliśmy i które wydają nam się nadal istotne.

Marek Brand – Ja też w Zielonym Wiatraku mówię o człowieku. Nie uciśnionym przez system, ale zamkniętym w ramach na przykład własnej kultury.

Alicja Mojko – Zdzisiek Hejduk z łódzkiego Teatru 77 powiedział kiedyś, że my się wyróżniamy spośród innych teatrów niezależnych tym, że budujemy ład. Bo teatr niezależny buntował się poprzez burzenie. My pokazujemy, że można inaczej. Budujemy światy na miarę naszej wyobraźni. Pokazujemy, że ideały są, to my je tworzymy. Jeśli my ich nie będziemy tworzyć, to ich nie będzie. Myślę, że dlatego możemy się dogadać z młodszymi od siebie ludźmi, bo potrzebę ładu i harmonii w świecie mają wszyscy.

– **Co ciekawego, według was, zdarzyło się w trójmiejskiej teatralnej alternatywie lat 90.?**

Alicja Mojko – Bardzo interesującym zjawiskiem jest teatr tańca, teatr ruchu. U nas zainteresowanie tym nurtem zapoczątkował Teatr Ekspresji. Potem powstał Gdański Teatr Tańca, Teatr Dada

von Bzdülów. Takich grup, zarówno u nas, jak na Zachodzie jest dziś bardzo dużo. Myślę, że wynika to z faktu, że język tańca, ruchu jest językiem uniwersalnym. Dziś częściej wyjeżdżamy. Dużo łatwiej porozumieć się poprzez ruch, nie trzeba przygotowywać obcojęzycznej wersji spektaklu. Słowo ogranicza, bo ono dopełnia. Obraz jest wieloznaczny. O tym wielokrotnie mówi Zdzisiek. Obraz tworzy atmosferę, wywołuje skojarzenia. One mogą być bardzo różne w zależności od stopnia świadomości, wyobraźni, wrażliwości. Ale masz możliwość zadziałać obrazem. Mało tego, słowo może być banalne, ale już obraz, który stworzysz, który można by tym jednym słowem podpisać – wcale nie musi być banalny. Stąd też chyba bierze się olbrzymia popularność teatru ulicznego. Teatry tańca i ruchu są naprawdę niezależne. Dają większą swobodę wypowiedzi. Stąd ich popularność i u twórców, i u publiczności.

Marek Brand – Dziś modne są warsztaty z ruchu, ze świadomości ciała, tańca. Jest ich sporo, kiedyś to była rzadkość, brakowało instruktorów. W teatrach dominowało słowo, mało kto interesował się ruchem. Również w Gdańsku. Na popularność tej formy teatru wpływ ma też szybkość życia. Ludzie oglądają szybkie spektakle...

Alicja Mojko – ...wideoklipy, montowane w specjalny sposób. Nie znosimy rzeczy nudnych, jesteśmy wybredni. Jesteśmy zalani słowami, które nic nie znaczą. Z góry wiemy, co będzie powiedziane. Nie chce nam się słuchać klasyków. W *Sanatorium...* mówiliśmy swoje teksty równolegle, one się pokrywały, czasami były zakrywane muzyką, bo nie były ważne. Po pierwszym spektaklu zarzucono nam, że nic nie można było zrozumieć. Nie mówili tego jednak ani muzycy ani plastycy, oni od razu chwycili konwencję. Reszta, ponieważ nic nie można było zrozumieć, na gwałt zaczęła się wsłuchiwać w te słowa. Nagle się okazało, że one są takie ważne... Dziś doszło do dewaluacji słowa, stąd popularność teatrów tańca i teatrów plastycznych, które działają na wyobraźnię obrazem, klimatem, rytmem, iskrzeniem przestrzeni. Czasem to trudno nazwać.

– **Po spektaklach Teatru Snów często słyszy się takie głosy...**

Alicja Mojko – To prawda, widzowie często mówią, że nic nie zrozumieli, ale było pięknie. Ale te spektakle o czymś są! Gdy zaczynamy pytać: o czym to było, ludzie zaczynają opowiadać. Okazuje się, że jednak zrozumieli, tylko nie wiedzieli, że to takie proste. Myśleli, że to niemożliwe, żeby to było tylko tyle. Ale to jest tylko tyle. Dlatego nasze spektakle najlepiej opowiadają dzieci. One mówią, co widzą. A dorośli się doszukują.

– **Jaka jest, waszym zdaniem, kondycja trójmiejskiego off-u?**

Marek Brand – Nie jest zła. Ten ruch zaczyna się odradzać. Powstają nowe grupy. Pokazały się na I Spotkaniach Trójmiejskich Teatrów Niezależnych, które zorganizowaliśmy w „Windzie” w grudniu 1998 roku. Mamy nadzieję, że będzie to cykliczna impreza.

Alicja Mojko – Bez względu na warunki wszyscy, tak jak my, pracują. Warunki owszem, ułatwiają pracę, ale tak naprawdę nie są konieczne, skoro mamy potrzebę mówienia czegoś od siebie. Dobra kondycja jest potrzebna nam, ludziom, nie teatrowi. Ona zależy od tego, czy my chcemy, czy nie chcemy. Łatwiej jest zrzucić winę na złe warunki niż przyznać się do tego, że nam nie wychodzi. Bardzo mi się podoba opowieść o pewnym poecie, który zapytany, czy nie czuje się odpowiedzialny, jeśli oceniając wiersze młodego poety zniszczy go i ten przestanie pisać, odpowiedział: nie, bo to znaczy, że ten człowiek nie był poetą. Gdyby był poetą, nie miałyby znaczenia to, co ja powiem. On po prostu musiałby pisać i tyle. To się świetnie odnosi do twojego pytania o kondycję teatru. Jeżeli ma się potrzebę uprawiania teatru, to się go uprawia.

– **Tę determinację widać szczególnie w waszym przypadku. Teatr Snów nie ma siedziby w Gdańsku, na próby musicie dojeżdżać do oddalonych 100 kilometrów Somin.**

Alicja Mojko – Tak, spędzamy tam każdy weekend, pracując intensywnie. Muszę jednak powiedzieć, że trudne warunki bardzo mobilizują, nie pozwalają się rozleniwiać. Gdybyśmy mieli mnóstwo pieniędzy, ilu rzeczy nie wymyślilibyśmy! Zdzisiek powinien założyć księgę własnych wynalazków. Ile myśmy szukali sposobów na zrobienie boschowskich latających machin w *Ogrodzie*! A wystarczyły trzy połączone ze sobą kawałki bambusa.

Marek Brand – Zgadzam się, ale powinniście mieć jednak jakieś pomieszczenie tu, w Gdańsku. To dotyczy też Gdańskiego Teatru Tańca.

Alicja Mojko – Tak naprawdę komfortowe warunki do pracy mało kto ma. Jak już jest nam bardzo źle, to siadamy i przypominamy sobie, ile fajnych rzeczy wymyśliliśmy właśnie dzięki temu, że nie mieliśmy warunków i pieniędzy. Trudności uruchamiają wyobraźnię. A czym jest teatr? Wyobraźnią. Pracującą wyobraźnią.

– **Czym się wyróżnia teatr niezależny?**

Zdzisław Górski, Teatr Snów – Jeśli pytasz o niezależność, to powiem ci, że Teatr Snów jest w tej chwili typowym przykładem teatru niezależnego. Koniec definicji. Ta nomenklatura jest taka nieostra. Była może jaśniejsza w czasach teatru otwartego czy studenckiego.

– **Proszę, nie uciekaj od odpowiedzi...**

Zdzisław Górski – Przede wszystkim, jeśli chodzi o estetykę, teatr niezależny idzie własnymi pozainstytucjonalnymi drogami. Swoją pracą zarabia na swoje utrzymanie.

Ewa Ignaczak, Teatr Stajnia Pegaza – Mogę powiedzieć to samo, co Zdzisiek. Pracujemy nad materiałem, szukamy własnej stylistyki. Dla mnie najważniejsze w teatrze niezależnym jest to, że bez względu na to, czy my jesteśmy przy instytucjach, czy jesteśmy dofinansowywani, czy nie, to jest układ międzyludzki, praca z wolnego wyboru. Spotyka się grupa ludzi, która chce rozmawiać określonym językiem o określonych problemach. W tym widzę największą wolność, niezależność. Nie mamy natomiast niezależności jeśli mowa o miejscu pracy, bo nie mamy własnej sali.

Zdzisław Górski – Gdybyś zadała nam pytanie o teatr alternatywny, to moja odpowiedź brzmiałaby inaczej.

– **Dla mnie teatr niezależny i teatr alternatywny znaczy to samo.**

Zdzisław Górski – Dla mnie to są różne odcienie. Nie kładę nacisku na brak obowiązku, tak jak Ewa. W moim teatrze są obowiązki. Teatr staje się pracą, momentami bardzo ciężką, nużącą nawet. Na przykład w czerwcu, kiedy trwa sesja egzaminacyjna, a my mamy bardzo dużo przedstawień. Wtedy to jest straszny fach. Trzeba lawirować między drugim końcem Polski a Gdańskiem. Ale oczywiście powodem naszego spotkania jest to, o czym mówiła Ewa. Jednak chodzi nam o eksploatację przedstawień. Teatr jest spotkaniem, wspólnym przygotowaniem pewnej wypowiedzi i wreszcie, co najważniejsze, prezentowaniem jej. To taka szczególna rozmowa z widzem. Oczywiście, można położyć nacisk na próby. Każdy praktyk powie, że to jest najfajniejsza część pracy. Ale spełnieniem tej pracy jest przecież spektakl.

– **Czyli narzucacie sobie termin premiery i zmierzacie do niego, tak jak to się dzieje w teatrze-instytucji?**

Zdzisław Górski – W pewnym momencie tę datę ustalamy, ona nas zobowiązuje i dyscyplinuje. Trudno pracować nad jednym spektaklem przez sześć lat. Ale na szczęście mamy ten komfort, że nie

musimy. Na przykład teraz jeszcze nie wiemy, czy premiera naszego scenicznego spektaklu będzie późną jesienią, tak jak sobie zakładamy, czy wiosną przyszłego roku. Ten termin my sami ustalamy.

– **Teraz macie jednak nad sobą dokładną datę. 1 lipca, na Festiwalu Teatrów Ulicznych i Plenerowych FETA, pokażecie premierowe przedstawienie *Księgi utopii*** [rozmowę przeprowadzono w kwietniu 99 – przyp. red.].

Zdzisław Górski – Zgodnie z obietnicą, tak. Na *Księgę*... dostaliśmy trochę pieniędzy od miasta, co było ostatecznym argumentem, że robimy to widowisko. Musimy przygotować masę technicznych elementów, które mogą być wykonane tylko poza naszą pracownią. Chwała Miastu, że nas zachęciło do tej produkcji. Ale po tym pierwszym pokazie niewiele będzie wiadomo. W przypadku ulicy przedstawienie sprawdza się po pięciu, sześciu spektaklach. Pierwsze wyjście na ulicę z dużym widowiskiem jest bardzo trudne. Już to przerabiałem...

Ewa Ignaczak – ...w ogóle pierwsze wyjście jest trudne.

Zdzisław Górski – Tak, ale pracując na sali wiesz więcej, znasz jej układ przestrzenny, możesz ustawić i sprawdzić światło. Na ulicy trudno próbować.

– **Ewa powiedziała, że w teatrze niezależnym spotyka się grupa ludzi, aby rozmawiać tym samym językiem o swoich problemach. Ciekawi mnie, jak wam się to udaje, skoro was i waszych aktorów dzieli znaczna różnica wieku. Zgodzicie się, że w przypadku Stajni i Snów trudno mówić o pokoleniowej wspólnotce.**

Zdzisław Górski – U Ewy to znowu nie jest przepaść... Rzeczywiście, dziś trudno mówić o wspólnotce pokoleniowej w Teatrze Snów. To nas łączyło, kiedy zaczynaliśmy pracę. Dziś w Teatrze Snów jest mój dwudziestokilkuletni syn, jego rówieśnicy, a nawet i młodszy. Pokoleniowo jesteśmy blisko tylko ja i Alicja. W definicji teatru alternatywnego nie ma chyba mowy o wieku? Niektórzy twierdzą, że bunt, postawa względem świata są niezależne od wieku.

– **Ale przynasz, że teatr alternatywny tym się m.in. charakteryzował, że to była wypowiedź grupy ludzi o podobnym doświadczeniu.**

Zdzisław Górski – Takim teatrem nasz teatr na pewno nie jest. Ostatnio mieliśmy kilka rozmów dotyczących naszego spektaklu scenicznego. Rzadko robimy coś na scenie, więc jeśli już bierzemy się do tego, chciałbym, żeby miało pewne zakotwiczenie w naszym „tu i teraz”, żeby było naszym udziałem we współczesności, a nie tylko w sztuce. I okazało się, że moje diagnozy były bardzo bliskie tym, które stawiali członkowie zespołu. Dotyczyły postaw młodych ludzi, pewnych celów, oglądu świata. Było mi miło, bo to znaczy, że udało mi się w wieku blisko 50 lat zachować pewną otwartość. Myślę, że dzięki teatrowi. Tak więc staram się, żeby to nie były wypowiedzi im obce. To jest mój autorski teatr, ale oni mają do tego przekonanie, jak sądzę. Gdyby nie mieli, poszliby gdzie indziej. Chcą się czegoś nauczyć, coś przeżyć, coś wypowiedzieć. Poetyka Teatru Snów jest im bliska. Myślą w podobny sposób. Teraz do Teatru Snów przyszły cztery nowe osoby, w tym dwie ze Znaku. Mogłbym być ojcem każdego z nich...

Ewa Ignaczak – Przylącam się do tego, co mówi Zdzisiu. Sądzę, że młodzi ludzie poszukują pewnego autorytetu i pewnej drogi. Dlatego ze mną pracują. Zastanawiam się nad spektaklem *Oskar-zm*. Na ile jest to ich wypowiedź, na ile moja? Ja też zawsze będę robiła swój osobisty spektakl, bo jeśli już przeznaczam na to półtora roku czy dwa lata pracy, to chcę, żeby to była moja wypowiedź. Mnie interesuje człowiek, a nie rzeczywistość, to znaczy człowiek w rzeczywistości. Myślę, że oni bardzo dużo się uczą przy studiowaniu literatury, w rozmowach. Bardzo szybko się rozwijają.

– **Ale czy to jest wobec nich uczciwe?**

Ewa Ignaczak – To jest uczciwsze niż robienie „pod nich”. Dochodzimy do pewnego kompromisu: oni mówią własnym językiem o swoich problemach, ale jest też warstwa głębsza, tylko moja.

Zdzisław Górski – To jest wymiana. Oni mnie stale zaskakują. Ich świeżość, bezkompromisowość, pytania, które zadają, są dla mnie bardzo istotne. To nie pozwala mi zapatrzyć się w siebie, poszukiwać dla poszukiwań.

Ewa Ignaczak – Uczą otwartości, powodują, że my się nie starzejemy, dają nam dużo energii. Każą nam pamiętać o podstawowych uczuciach. Czasem się zastanawiam, dlaczego chce mi się to robić. Dlatego, że mam siłę i temperament. I myślę, że to dzięki tym młodym ludziom.

Zdzisław Górski – To prawda, stąd nasz entuzjazm i chęć pracy. Naturalnie, w tych młodych ludziach jest potrzeba autorytetu. Sądzę też, że oni kalkulują tak: jeżeli teatr, to dobry, znaczący. Ale chcą też coś przeżyć kosztem rówieśniczej grupy. Zależy im również na tym, by w krótkim czasie odnieść sukces. To takie pokolenie.

– **Uważasz, że dostanie się do Teatru Snów to z ich strony pewnego rodzaju snobizm?**

Zdzisław Górski – Myślę, że w pewnym sensie tak. Przyjąłem do zespołu licealistkę i ona się zaraz wszystkim pochwaliła.

– **Wróćmy jeszcze do etapu prób, poszukiwań. Czy to rzeczywiście różni wasze teatry od teatru-instytucji?**

Zdzisław Górski – Niewątpliwie kładę nacisk na przygotowania. Zespół też się do tego włącza, szuka, grzebie. Pewne rzeczy trzeba przedyskutować. Od strony poznawczej to jest bardzo ważne. Ja mniej pracuję z literaturą niż Ewa. Dla nas bardzo ważny był Bruno Schulz. Ciągłe towarzyszą nam pewne zabiegi wyprowadzone z jego prozy – czas, pewna magia. Teraz literatura nie jest już dla nas inspiracją. Oczywiście czytamy, rozmawiamy. Na próbach, podczas wykonywania etiid, zdarza nam się przekraczać własne ograniczenia. Nie używamy tekstu. To trzeba wyprowadzić ze swojego organizmu, z ciała. Dlatego chce mi się ciągle pracować w teatrze, żeby tego doświadczać, próbować nadać temu formę. Najważniejsze w sztuce teatru jest: jak to zachować żywe; jak jednorazowe, które pewnego wieczoru pojawiło się na próbie, zachować i wprowadzić do przedstawienia. Jak spowodować, żeby każdego wieczoru było tak samo żywe. Pracował nad tym Stanisławski i paru innych, z Grotowskim włącznie. To jest zagadnienie, z którym warto się ciągle mierzyć. Pomijam inscenizację.

Ewa Ignaczak – Spektakl się zmienia, jest żywy także dlatego, że nasi aktorzy nie są zawodowcami. Nie ma możliwości zagrania setny raz tak samo.

Zdzisław Górski – Czasami tego szkoda. Zwłaszcza na ulicy tak jest...

Ewa Ignaczak – U mnie w spektaklu jest kilka scen improwizowanych, po to, żeby uaktywniać, żeby nie było schematu. Ciało szybko zapamiętuje rytm...

Zdzisław Górski – Pewne rzeczy muszą być otwarte. Mnie bardzo zależy na tym, żeby w plenerze każdy spektakl był precyzyjny. Ważna jest umiejętność znalezienia się na ulicy w momentach, kiedy się coś sypie, bo przecież się sypie. Nie jesteśmy w stanie grać ze stuprocentową precyzją. Dziś trudno się gra w otwartej przestrzeni. Kiedyś było łatwiej. Nie tylko dlatego, że byłem młodszy. Teraz jest więcej agresji, gramy spektakle trudniejsze technicznie, coraz większe i przychodzi więcej ludzi. Czasami jesteśmy bezradni.

– **Co was zainteresowało w trójmiejskim teatralnym off-ie lat 90.?**

Zdzisław Górski – Przyznam się, że mało oglądałem. Zastanawiający i zaskakujący był sukces Teatru Ekspresji i teatru Leszka Bzdyla. Po kilku latach zrozumiałem, skąd boom teatru tańca. Słyszę to od młodych ludzi. Młodzież nie bardzo chce się „zapęczać” intelektualnie. Misiuro i Leszek mówią, że są

teatrem formy, treści społeczne ich nie interesują. Leszek mówił kiedyś, że bada swoje ciało. Ja nie lubię takiego łączenia, cytatów, ale okazuje się, że to jest pewne zjawisko kulturowe. Taniec, ekspresja ruchowa wiąże się z kulturą obrazkową. Choreografie mamy w wideoklipach. Teatrowi tańca sprzyja dewaluacja słowa, gadulstwo, które się zewsząd wylewa.

– **A co cię w młodym teatrze zainteresowało?**

Zdzisław Górski – Zaimponował mi Teatr Znak. Kilku młodych ludzi zdecydowało się przyjechać z Ciechanowa do Gdańska po to, żeby robić teatr. Niestety, nie znam tej grupy od strony artystycznej. Dobrze słyszałem o *Odzie*. Wiesz, powiem ci szczerze – ja nie oglądam, nie lubię młodych teatrów. Dla mnie taką cezurą w oglądaniu był Teatr im. Alberta Tisona ze Żnina, który był ważny pokoleniowo. Musiałem to zaakceptować. Jeśli wywoływało wzruszenie, do kogoś trafiało, to znaczy że to było potrzebne. Ale ja nie miałem tam czego szukać – dla mnie było wtórne. To doświadczenie było dla mnie sygnałem, że trzeba robić swoje. Drugim sygnałem było Biuro Podróży. Można wspomnieć o Stowarzyszeniu Plenipotentów J. Tadeusza. To dobrze, że chce im się robić imprezę poświęconą teatrowi studenckiemu. Za ich aktywnością co prawda nie stoi teatr, żadna postawa artystyczna, ale oni uparcie działają.

– **Uważasz więc, że nie zdarzyło się na Wybrzeżu nic na tyle istotnego, by mógł tu powstać silny ośrodek teatru off-owego?**

Zdzisław Górski – To jest kwestia punktu odniesienia. Bo jeżeli zaczniemy się porównywać z Poznaniem czy Lublinem, to wypadamy błado. Ale jeżeli przyjmujemy, że w latach 80. nastąpiła zapaść, to może w następnej dekadzie nie było tak źle?

Tak naprawdę na Wybrzeżu wszystko co ważne zakończyło się wraz z sezonem kolorowych chmur. Ale gdy czytam wspominki Bim-Bomowców, gdy czytam o Cyrku Tralabomba, Teatrze Galeria, wiem, że ta poetyka w jakiś sposób jest mi bliska.

– **Dostałeś zresztą nagrodę wojewody za twórczą kontynuację tej tradycji...**

Zdzisław Górski – ...więc chyba coś w tym jest.

Ewa Ignaczak – Jak tu ma powstać silny ośrodek, skoro władze miasta nie pomagają? Mam wrażenie, że nikogo to nie interesuje.

Zdzisław Górski – To prawda. Myślę o znaczeniu teatru ulicznego. Tu się go nie traktuje w kategoriach czegoś istotnego. Lublin od wielu lat daje pieniądze na ośrodek, w którym kilka grup może w miarę spokojnie robić swoje. Myślę, że my dwoje udowodniliśmy kilkakrotnie, że coś umiemy robić. Skromne w skali kulturalnego budżetu miasta pieniądze ułatwiłyby nam pracę. Powinno być oczywiste, że Ewa ma zajezdnię, ja jakiś barak, że młode grupy mają się gdzie podziać.

Ewa Ignaczak – Jest szansa w Żaku. Ma tam być sala z prawdziwego zdarzenia.

Zdzisław Górski – Może mój syn doczeka... Nie powinno być tak, że się coś zabiera i nie daje się czegoś w zamian, a jak się daje, to to jest odległe, iluzoryczne. Miejmy nadzieję, że w 2000 roku będzie ta sama samorządowa ekipa i słowa dotrzyma.

Ewa Ignaczak – I spełni obietnice.

– **Ale przecież mówiliście o tym, że teatr się robi, bo coś gra w duszy...**

Zdzisław Górski – Oczywiście, masz rację. Jak ktoś ma coś do powiedzenia, to będzie to robił choćby nawet tak, jak Miron Białoszewski. W pokoju.

– Czy Teatr Znak jest teatrem niezależnym?

Janusz Gawrysiak, Teatr Znak – To jest teatr niezależny od instytucji, ale nie zawsze tak było. Przez pierwsze trzy lata Znak działał dzięki domowi kultury w Ciechanowie. Wykorzystaliśmy bardzo dobrą koniunkturę pustyni kulturalnej, jaką był wtedy Ciechanów. Mielśmy święty spokój, warunki techniczne i sporo czasu, żeby pracować. Zorganizowaliśmy festiwal teatralny Dionizje i zaistnieliśmy. Wyjechałem jednak z Ciechanowa. Nie byłem wpisany w to miasto, w środowisko. Zacząłem robić teatr, który dla mnie był pewnym substytutem prawdziwego życia. Stworzyłem grupę z bardzo młodych ludzi. Myślałem o teatrze alternatywnym wobec oficjalnej kultury instytucjonalnej, charakteryzującej się niedoksztalceniem kadr, brakiem ludzi powołanych do edukacji teatralnej.

Dziś o teatrze niezależnym, alternatywnym trzeba by mówić inaczej. Dziś my sami stworzyliśmy instytucję. Naturalne jest, że grupa ludzi, która pracuje ze sobą parę lat, w końcu sama tworzy strukturę. Wszystko się odwraca, to już nie jest bunt młodych ludzi. Oni dorastają.

– Wobec czego się wtedy buntowaliście?

– Wobec rzeczywistości. Zanim zabrałem się za teatr, grałem w kapeli punkrockowej.

– Jak dziś widzisz wasz teatr?

– Dla mnie ideałem jest stworzenie kompanii aktorskiej, grupy ludzi, którzy już nie muszą opowiadać o swoich zachciankach i ideałach związanych z życiem artystycznym, bo się zdecydowali, żeby zarabiać tworząc sztukę. Dziś stawiamy sobie pytanie, jaka jest cena przejścia na funkcjonowanie komercyjne, czyli jak funkcjonować w teatrze, który może stanowić sam o sobie, ale jednocześnie musi spełniać pewne zadania wobec środowiska, w którym funkcjonuje.

– Znasz już odpowiedź na to pytanie?

– Tak. Najważniejsze są dwa projekty. Projekt dla miasta – teatr uliczny, nawiązujący do specyfiki Gdańska. W ten nurt wpisywało się nasze widowisko *Gdańsk przez wieki*. W planach mamy *Makbeta* na ulicy. Chodzi mi o teatr, który byłby objazdowym cyrkiem, świętem ulicznym dla miasta. Mnie teraz interesują kuglarz i szczudła. Druga rzecz, to jest praca z ludźmi niepełnosprawnymi, czyli teatr integracyjny.

– Nie tak dawno nie myśleliście jeszcze o zabawianiu gawiedzi. W sposób dosyć ostry komentowaliście rzeczywistość. Przywołajmy choćby *Ode*...

– My się już nie przeciwstawiamy naszej rzeczywistości tak, jak to robiono w teatrze alternatywnym lat 70. czy 80. To jasne, zmieniły się czasy. Jednak pewne zniewolenia, dziś inaczej nazywane, zostały. Zastanawiam się, czy powinienem dziś robić następną *Ode*? Proszę bardzo, nie ma sprawy – trochę technologii, słuchawki na uszach i mamy opowieść o przerażającym technologicznym świecie. Mam dwa stroboskopy, umiem je włączyć, wiem, jak robić drastyczne sceny, ale po co? Zaczynamy robić coś takiego, siadamy i mówimy: kurwa, przecież to nieprawda, nie czujemy tego, nie to chcemy ludziom powiedzieć. Tak samo nie mógłbym dziś zagrać *Nowej sztuki bałkańskiej*, bo to byłaby nieprawda. Dziś nie mógłbym tańczyć, tak jak w *Odzie*, z zalewającymi nas planszami reklamowymi, skoro sam robiłem komercyjne akcje. Nie chcę robić z siebie idioty.

Jest jeszcze coś. Trzy lata temu pracowałem w Monarze, w środowisku ludzi, których kojarzyłem z anarchizmem, z muzyką anarchistyczną. Zebrałem tych ludzi, 4–5 lat młodszych ode mnie, bo miałem pewien pomysł. Pociągał mnie teatr publicystyczny. Chciałem ich namówić na spektakl dla Stoczni Gdańskiej. Myślałem, żeby zrobić duże lalki, włożyć je do plecaków, przejść przez bramę Stoczni i zagrać dla robotników. Zacząłem z nimi rozmawiać i wiesz co? Oni rozmawiali ze mną nie o tym, co wypływało z nich, tylko z mediów. Zrozumiałem, pomimo ich deklaracji o potrzebie wolności, że ta wolność jest niemożliwa. Bo oni zjadają kolorowe gazety.

– **Nie chcesz właśnie o tym zrobić przedstawienia?**

– Nie, teraz robimy spektakl, w którym chcemy zerwać z poetyką alternatywy teatralnej, charakterystyczną dla dzisiejszego młodego teatru. Każdy teatr opowiada dziś tę samą historię w trochę inny sposób. Wygląda to tak jak moralitet – bardzo naiwne kontestowanie komercyjnej rzeczywistości i brak recepty na koniec. Dla mnie dziś spektakle teatrów alternatywnych (przepraszam za szczerość) to taki zlepek truizmów, które są nudne. Wszędzie rzępoli się techno, żeby przerazić widza, i wszędzie pokazuje się industrialną, straszną rzeczywistość. My przygotowujemy teraz spektakl, który ma roboczy, nawiązujący do Bim-Bomu, tytuł *Coś by tu trzeba*. Bim-Bom to był teatr, który nam sporo podpowiedział. Mówił o rzeczach pięknych. Pomyślałem, że dziś, na etapie, na którym jesteśmy, bardziej nas interesują rzeczy piękne, i to że wierzymy, że takie historie można dziś opowiadać. Nie musimy robić siermiężnego teatru alternatywnego, epatować brzydotą po to, żeby powiedzieć ludziom o swoich sprawach.

– **O czym będzie spektakl *Coś by tu trzeba*?**

– Będzie składał się z pięciu nieudanych etiud. Nieudanych, bo nie mówiących prawd, o jakich chcielibyśmy mówić. Podejmujemy kilka nieudanych prób, a potem pokazujemy bardzo kolorową historię wokół snu George’a Herberta Wellsa o historii świata i wrócimy do Bim-Bomu: rozdamy ludziom cukierki, potańczymy z nimi. Nie wiem, czy będziemy umieli, czy będziemy mogli się przełamać, bo to jest trudne – podejść do człowieka i go uściskać, ale mamy na to receptę. W Teatrze Znak jest nowy aktor – Krzysiek Markiewicz z Teatru Integracyjnego, człowiek z zespołem Downa, jeden z najlepszych aktorów, jakich znam. On będzie łącznikiem.

– **To jest twoja terapia przez teatr?**

– To już nie jest terapia przez teatr, bo to my się nim posłużymy jako pewnym narzędziem do połączenia się z widownią. On to potrafi, bo my mamy za dużo masek. Krzysztof jest kimś autentycznym. I może to jest alternatywa dla teatru – szukanie autentyzmu w tak sztucznej sztuce jaką jest teatr.

– **Bim-Bomowcy posługiwali się poetyką metaforą. Wam do nich daleko. W *Odzie kontestowaliście naszą rzeczywistość w sposób dosyć brutalny...***

– Jan Skotnicki po obejrzeniu *Ody* powiedział, że to jest fenomen. Nawet nie wiem, czy mu się ten spektakl podobał. Stwierdził tylko, że po 40 latach nagle zobaczył Bim-Bom. A przecież my nie mamy o tym pojęcia. Skotnicki nagle zobaczył takie samo umęczenie człowieka, który próbował to wymyślić i takie samo obrazowanie. To było dla mnie największe wyróżnienie, jakie mnie spotkało w całej robocie teatralnej.

– **Ewa Ignaczak, Zdzisiek Górski i Marek Brand powiedzieli, że robią autorski teatr. Pracuje z nimi grupa ludzi, która im zaufała. Czy ty też mógłbyś powiedzieć, że robisz swój teatr?**

– Oczywiście, robię swój teatr, ale podchodzę do tego zjawiska inaczej. Wiesz, najchętniej ożeniłbym się z ludźmi z mojego teatru. Zamknąłbym ich w jednym domu i trzymał się w teatrze komuny. Jesteśmy grupą, w obecnym składzie pracujemy ze sobą od czterech lat. Ci ludzie ze mną zostali i wchodzi z tym teatrem w dorosłe życie. Ja ich strasznie lubię, mam nadzieję, że oni mnie też lubią. Jest w nas potrzeba tworzenia „getta”. Możemy słuchać razem muzyki, rozmawiać. Teraz chcemy opowiadać o miłości. To ryzykowne, bo ja sam nie potrafię. Wiem jedno: nie potrzebuję ludzi, których chcę ustawiać. Nie robiłbym wtedy teatru. Chyba bardziej mi zależy na ludziach niż na teatrze.

– **A interesuje cię praca twórcza, wspólne dochodzenie do spektaklu?**

– Interesuje, ale ciekawi mnie też efekt. Mnie już męczy tworzenie „poezji” wokół teatru alternatywnego. Bo teatr alternatywny może być teatrem, a nie tylko grupą terapeutyczną. Trzeba sobie narzucić chomąto, zmierzać do celu.

– **Poza Teatrem Znak, od niedawna prowadzisz też grupę studencką.**

– Tak, od kilku miesięcy mam teatr na Politechnice Gdańskiej. Stwierdziłem, że to się opłaca, bo to są niezwykle twórczy ludzie. Jednak zaobserwowałem charakterystyczne zjawisko. Niedawno przygotowałem dla nich wieczór poświęcony Jerzemu Grotowskiemu. Studenci musieli załatwić klucz od swego własnego klubu. I wiesz co? Oni to załatwiali przez godzinę. A wiesz dlaczego? Bo tego nie było w Internecie. Tego nie dało się załatwić przez Internet. Mam dla tych studentów szacunek, ale oni są coraz bardziej bezbronni. Więc jak mogą tworzyć?

– **Skoro nie umieją rozmawiać z człowiekiem?**

– Dokładnie. W Internecie pytam: jak ci leci? Ty mi wpisujesz kropkę i dwa przecinki, i to znaczy: tak sobie. Ale tam nie ma tego, jak załatwić najprostsze rzeczy. A przecież teatr amatorski to są znajomości, trzeba się umieć uśmiechnąć, żeby pożyczyć na przykład światła.

– **Więc co będziesz robił z tymi ludźmi, skoro tyle was dzieli?**

– Coś o miłości. Zaproponowałem, żebyśmy zrobili listy Chopina. Tu może nas połączyć muzyka, ona nas do siebie zbliży. W tym widzę szansę. W tych ludziach są pokłady autentycznej energii i spontaniczności, tylko trzeba je w nich wyzwolić. Powtórzę to, co mówiłem wcześniej: teatry alternatywne bazują teraz na tradycji siermiężności, wszystko musi być szarobure. Działają w myśl zasady: im bardziej smutne, tym bardziej artystyczne. Więc my, na przekór, będziemy się męczyć wokół Chopina i to będzie powód do spotkań. Nie wiem co z tego wyniknie.

– **Co cię dziś ciekawi w teatrze?**

– Chcę bawić gawiedź, to jest jeszcze pociągające. Myślę, że niezłą umiejętnością byłoby być dobrym komediantem. Dlatego przyjedzie do nas latem Edward Wojtaszek i będzie nas uczył dell'arte. To jest dla mnie droga.

Fundacja Theatrum Gedanense

„Kultura w systemie totalitarnym jest organizowana, kontrolowana i zarządzana przez państwo i dla państwa”³⁹. Koniec tego systemu otworzył możliwość rozpoczęcia reform w dziedzinie kultury. Rok 1989 przyniósł w Polsce zmiany i dał osobom prywatnym szansę realizowania projektów i idei, które w starym systemie mogły istnieć wyłącznie w sferze marzeń.

W roku 1948 większość istniejących w Polsce fundacji została znacjonalizowana lub nawet zlikwidowana, przy czym państwo przejęło ich majątek. Ponowne wprowadzenie ustawy dotyczącej działalności fundacji w roku 1984 miało na celu jedynie umożliwienie odprowadzania do tych instytucji w sposób legalny środków budżetowych, gdzie były wydawane bez jakiegokolwiek kontroli. Był to czas powstawania fundacji kierowanych przez komunistycznych urzędników i w stu procentach wspieranych przez państwo. Ich specyficzny charakter był ewidentnym zaprzeczeniem samej idei, która opiera się przecież na oddolnym ruchu obywatelskim. Dopiero wydarzenia roku 1989 przywróciły fundacji miejsce w działaniach obywatelskich. Po raz pierwszy od zakończenia II wojny światowej fundacje mogły i zaczęły działać jako instytucje niezależne, samodzielnie realizujące projekty lokalne i krajowe o różnych celach: charytatywnych, naukowych, kulturalnych wreszcie. Do roku 1995 założono w Polsce 730 fundacji kulturalnych (przy łącznej liczbie ok. 3 000).

Jedną z pierwszych instytucji tego typu była Fundacja Theatrum Gedanense. Została założona w maju 1990 roku jako czysto obywatelska inicjatywa grupy osób w różny sposób zawodowo związanych z teatrem. Byli to: Joanna Abramowicz, Alicja Grzybiakówna, Marcin Kozikowski, Jerzy Limon, Władysław Zawistowski, Andrzej Żurowski. W statucie fundacji jako główne cele jej powołania wymieniono odbudowę gdańskiego teatru „szekspirowskiego” w jego kształcie architektonicznym z początku XVII wieku, jego artystyczne zagospodarowanie oraz organizowanie krajowych i międzynarodowych imprez teatralnych i naukowych, jak również promocję badań nad dziejami Gdańska.

Skąd jednak ten „szalony”, jak go niektórzy określają, pomysł z „szekspirowskim” teatrem?

Otóż Jerzy Limon, niewątpliwy twórca idei odbudowy teatru, kilkanaście lat wcześniej w Archiwum Miejskim w Gdańsku natknął się na dokumentację, świadczącą o licznych wizytach w mieście w czasie Jarmarku św. Dominika wędrownych angielskich komediantów, którzy grali sztuki Williama Szekspira jeszcze za jego życia. Prof. Limon wśród dokumentów znalazł rycinę Petera Willera z połowy XVII wieku, przedstawiającą na tle istniejących do dziś średniowiecznych murów obronnych budynek, zwany w owym czasie Szkołą Fechtunku, w którym odbywały się przedstawienia. Nie można nie zauważyć podobieństwa konstrukcyjnego tego obiektu do angielskiego teatru Fortune (1600). Ponadto z dwóch relacji, które zachowały się z tamtych czasów wynika, że liczba widzów w obu tych teatrach była identyczna i wynosiła 3000. Biorąc więc pod uwagę te podobieństwa, jak również repertuar, można z pełnym przekonaniem mówić o teatrze „szekspirowskim” czy „elżbietańskim” (za takie

³⁹ M. Dragisevic-Sesic, *The cultural policy and cultural life in the posttotalitarian period in Eastern and Central Europe*, [w:] *Faculty of Drama and Arts*, Belgrad 1997, s. 3.

uważa się umownie teatry publiczne, działające w Londynie w latach 1576–1642)⁴⁰. Inna jest jednak rola, jaką Fundacja pragnie nadać odbudowanemu teatrowi, a mianowicie stworzenie wokół niego centrum kultury teatralnej o międzynarodowym znaczeniu.

Oficjalna inauguracja działalności odbyła się dnia 5 stycznia 1991 roku⁴¹. Od tego czasu Fundacja zdołała osiągnąć niewątpliwy sukces w wielu aspektach. Przede wszystkim udało się stworzyć mocną strukturę całej instytucji z osobami i organizacjami wspierającymi przedsięwzięcie. Tak więc J.K.W. Karol, Książę Walii, przyjął patronat Fundacji (na zaproszenie Fundacji Książę odwiedził już Gdańsk i zgodził się w przyszłości wmurować kamień węgielny pod budowę teatru), a Sir Peter Hall oraz Andrzej Wajda stali się patronami honorowymi. Powołano Radę Fundacji, której już od czterech lat przewodniczy Jacek Merkel. W listopadzie 1996 roku założono Radę Sponsorów, a jej przewodnicztwo objęła Pierwsza Dama RP Jolanta Kwaśniewska. Dla idei odbudowy teatru i stworzenia międzynarodowego centrum kulturalnego udało się pozyskać wiele osobistości oraz wpływowych ludzi biznesu i polityki, jak również osoby z kręgów artystycznych. Nawiązano współpracę m.in. z Unią Europejską, odbudowanym dwa lata temu londyńskim teatrem „Globe”, Ambasadą Brytyjską, the British Council, Fundacją Współpracy Polsko-Niemieckiej.

Od samego początku Limon zdawał sobie sprawę, że tak poważny projekt będzie miał dużo większe szanse powodzenia, jeżeli uda się pozyskać zwolenników nie tylko w kraju, ale również poza jego granicami, i to najlepiej w formie zinstytucjonalizowanej. Dzięki staraniom Profesora, już jesienią 1992 roku zarejestrowano w Londynie Towarzystwo Brytyjskich Przyjaciół Teatru Gdańskiego (British Friends of the Gdańsk Theatre Trust), natomiast początek roku 1996 przyniósł powołanie Towarzystwa Przyjaciół Fundacji Theatrum Gedanense (American Friends of the Gdańsk Theatre Foundation) w Waszyngtonie.

Wygląda to dość imponująco – tyle znaczących nazwisk i organizacji kojarzonych z jednym przedsięwzięciem, którego idea narodziła się w umyśle doktora – wówczas – anglistyki. Odpowiednie lobby jest z pewnością sprawą ogromnie ważną dla powodzenia idei, dlatego uzyskanie takiego poparcia jest niezaprzeczalnym sukcesem Fundacji. Jednak najistotniejsze są działania merytoryczne: kształtowanie kultury regionu. To stanowi o całym sensie istnienia organizacji takich jak Fundacja Theatrum Gedanense. Jej twórcy są tego w pełni świadomi i w miarę możliwości starają się organizować różne imprezy artystyczne, a także współtworzyć projekty naukowe i edukacyjne.

Wśród poczyną Fundacji imprezą o zdecydowanie największym rozmachu jest Festiwal Szekspirowski. Idea, która w formie Gdańskich Dni Szekspirowskich narodziła się w roku 1993, biorąc pod uwagę zainteresowanie publiczności oraz uzyskiwane środki ze źródeł zarówno lokalnych, jak i europejskich, ma realną szansę z letniej atrakcji miasta stać się naprawdę ważnym wydarzeniem teatralnym w skali kraju. Wydaje się nawet, że ma ona możliwość przerodzić się w festiwal międzynarodowy, choć z pewnością trudno w tej chwili przewidzieć jego formułę, bo jak każde nowe wydarzenie, wymaga wypracowania pewnych mechanizmów oraz założeń organizacyjnych i merytorycznych.

W 1998 roku Fundacja zrealizowała wraz z Fundacją Marcel Hicter z Brukseli sesję Europejskiego Szkolenia Menedżerów Kultury, od dziesięciu lat przygotowywanego we współpracy z UNESCO i Radą Europy. W tymże roku zakończono program edukacyjny, prowadzony wspólnie z Teatrem „Globe”, a finansowany przez Ecos-Ouverture, jeden z programów Unii Europejskiej.

⁴⁰ Więcej na temat teatru w Gdańsku w XVII i XVIII w. zob.: Jerzy Limon, *Pictorial evidence for a possible replica of the London Fortune Theatre in Gdansk*, „Shakespeare Survey, an annual survey of Shakespearean study and production”

T. 32, Cambridge 1979, s. 189–200; Jerzy Limon, *Gentleman of a Company*, Cambridge 1985.

⁴¹ Okres rejestracji fundacji trwa w Polsce bardzo długo, ponieważ tylko jeden sąd ma do tego uprawnienia.

Fundacja zorganizowała również kilka konferencji: sesja naukowa pod nazwą *Od Shakespeare'a do Szekspira* (listopad 1991) zgromadziła znakomitości teatrologii polskiej; *Kultura Gdańska w wiekach XVII–XVIII* (czerwiec 1992) była forum uczonych z różnych miast Polski, zajmujących się różnymi dziedzinami sztuki; *Hamlet Wschód–Zachód* (wrzesień 1996) to już konferencja międzynarodowa, a materiały w formie dwujęzycznej publikacji Fundacja wydała w roku 1998, i tak uzupełniona została seria Biblioteki Fundacji. W serii tej znalazły się również: *Pajęczyny czasu* (1992) – bibliofilskie wydanie przekładów Stanisława Barańczaka; pokłosie sesji *Od Shakespeare'a do Szekspira* pod red. Jana Ciechowicza i Zbigniewa Majchrowskiego (1993, wydana wspólnie z Nadbałtyckim Centrum Kultury); *Konkurs Szekspirowski* (1997) pod red. Jana Ciechowicza. Należy także odnotować, że z inicjatywy i staraniem Fundacji odbył się Zjazd Założycielski Polskiego Towarzystwa Szekspirowskiego (listopad 1992), połączony z międzynarodową sesją naukową wybitnych szekspirologów polskich, brytyjskich i amerykańskich.

Fundacja nawiązała również kontakty z brytyjskim Funduszem Know-How, które zaowocowały opracowaniem przez dwie firmy brytyjskie – na koszt tego właśnie funduszu – planu promocji dla Gdańska oraz szczegółowego planu marketingowego (jesień–zima 1994/1995).

Na zaproszenie Fundacji gościli w Gdańsku m.in. Günter Grass (czerwiec 1991), Stanisław Barańczak (styczeń 1992), Tom Stoppard (grudzień 1993), Lady Chalker of Wallasey – wiceminister spraw zagranicznych Wielkiej Brytanii (grudzień 1994) oraz znani polscy artyści, którzy prezentowali trójmiejskiej widowni różne formy sztuki. Bezsprzecznie miłą tradycją Fundacji jest organizowanie 23 kwietnia każdego roku Urodzin Szekspira (czasami nawet Szekspirowi, bo zdarza się, że pojawia się „osobiciście”). Jest to zamknięta impreza dla przyjaciół i sympatyków.

Fundacja stara się także wykorzystać siłę wieczorów promocyjnych za granicą. Największy i najważniejszy odbył się w marcu 1996 roku w Brukseli pod nazwą *Gala evening and reception in support of the Gdansk Theatre Foundation*, gdzie rzeczywiście udało się zebrać poważną liczbę osób, a także zrealizować bogaty program, który pozwolił na zaprezentowanie nie tylko samej Fundacji, ale również Gdańska. Były też wizyty grup polskich biznesmenów u Księcia Walii oraz u Jolanty Kwaśniewskiej, bardziej prestiżowe jednak niż promocyjne. Na rok 2000 planowana jest impreza promocyjna w teatrze „Globe”, gdzie przewidywana jest obecność 1500 gości, z udziałem Patrona Fundacji Księcia Walii.

Wszystkie te działania wymagają poważnego zaplecza finansowego. Należy pogratulować Zarządowi skuteczności w pozyskiwaniu funduszy od sektora prywatnego. W nowej Polsce bowiem sponsoring i wspieranie kultury przez firmy prywatne działające na rynku to idea bardzo świeża, bez tradycji, co tym trudniejszym czyni przekonanie tych firm o sensowności wspierania inicjatyw kulturalnych. Również w pozyskiwaniu środków od instytucji europejskich (rzecz wymagająca wiedzy i doświadczenia), Fundacja zdaje się stale poprawiać poziom swej skuteczności.

Można by zastanawiać się, dlaczego wieczorów z Fundacją jest ostatnio jakby trochę mniej. Jest to może spowodowane przygotowaniem do realizacji głównego celu statutowego – odbudowy teatru. Kompromis osiągnięty jesienią 1998 roku między Gminą Żydowską, Urzędem Ochrony Państwa i samą Fundacją, przy zaangażowaniu władz miasta i województwa w kwestii działki (mowa o całym terenie, na którym UOP chce zachować część parkingu, a Gmina odzyskać ziemię, na których w roku 1938 stała Wielka Synagoga) pozwoli najprawdopodobniej uzyskać teren pod budowę teatru jeszcze w tym roku⁴². Fundacja zdaje się więc być w przededniu osiągnięcia tego, co jest niezbędne do rozpo-

⁴² 27 maja 1999 r. otrzymaliśmy najlepszą chyba z możliwych wiadomość – tego dnia decyzją Rady Miasta, gmina Miasta Gdańsk oddała Fundacji Theatrum Gedanense w użytkowanie wieczyste działkę nr 349/2 przeznaczoną w planach

częcia prac związanych z samą rekonstrukcją teatru. To z pewnością wymaga skupienia energii pracowników i Zarządu, jak również rezerwowania większości fundacyjnych pieniędzy i poważnego zajęcia się kolejnym gromadzeniem środków na budowę, jako że koszt inwestycji przewiduje się na kwotę 8 milionów dolarów. Miejmy tylko nadzieję, że budowa teatru nie przysłoni artystycznego aspektu działalności Fundacji.

Co udało się Fundacji Theatrum Gedanense, co nie byłoby możliwe bez zmian roku 1989, ale i bez uporu i wiary jej założycieli oraz sympatyków?

Udało się niewątpliwie stworzyć ważną i silną instytucję, której aktywność wzbogaca życie kulturalne regionu. Udało się nawiązać kontakty międzynarodowe, które mogą być podstawą do prowadzenia wielu wspólnych projektów. Udało się połączyć promocyjne działania Fundacji z promocją regionu i kraju. Udało się, przez uzyskanie poparcia tak wielu osób z różnych kręgów politycznych udowodnić, że kultura w Polsce może być niezależną od polityki, jednoczącą różne grupy w chęci osiągnięcia czegoś wykraczającego poza polityczne debaty i spory. Udało się osiągnąć kompromis między stronami, które wcześniej nie chciały być dla siebie partnerami do jakiegokolwiek rozmowy. Osiągnięto to dzięki przemożnej chęci stworzenia czegoś ważnego, opartego na gdańskiej tradycji i o wymiarze międzynarodowym. Istnieje oczywiście niebezpieczeństwo, że poparcie dla idei wzniesienia teatru nie będzie jednak wystarczające do udźwignięcia kosztów z tym związanych oraz że zabraknie dobrej woli i potwierdzenia wcześniejszych deklaracji, kiedy staniemy w obliczu samej odbudowy. Można się również obawiać, że kiedy teatr już powstanie, stanie się popularną atrakcją turystyczną, ale w formie budynku bez duszy. Powtórzę więc za Günterem Grassem: „Życzę państwu i sobie sukcesu, aby ten szekspirowski teatr, który ma powstać w Gdańsku nie był tylko marzeniem, a realną szansą. Życzę też by nie stał się muzeum, lecz żyjącym współczesnym teatrem”.

Teatr „Atelier”: na tropach fenomenu

Z sopockiego mola ledwo można dostrzec niepozorny pawilon stojący na granicy plaży i sąsiadującego z nią parku. Spacerowicza wędrującego zieloną aleją zaskakuje napis: TEATR „ATELIER”. Teatr w takim miejscu?! To miejsce i ten pawilon w krótkim czasie stały się znane daleko poza Sopotem. Teatr „Atelier” nie tylko się w to miejsce wpisał, lecz także dobrze uplasował w kulturalnej panoramie: tej lokalnej, wybrzeżowej i tej znacznie szerszej, ogólnopolskiej.

Na scenie przy plaży, w budynku mieszczącym dawniej wypożyczalnię sprzętu sportowego, objawił się po raz pierwszy w 1994 roku i od tamtej pory regularnie organizuje tu swój wakacyjny sezon – Lato Teatralne – każdego roku ciekawe, ogniskujące uwagę i na artystycznych prezentacjach, i na samym zjawisku, któremu na imię Teatr „Atelier”. Od 1997 roku – Teatr „Atelier” im. Agnieszki Osieckiej.

Teatr debiutował – jeszcze jako Studio Dramatyczne „Atelier” – we wrześniu 1989 roku. Przechodził różne koleje. Przetrwał, istnieje i ciągle pnie się w górę, chociaż początki wcale nie wróżyły sukcesu. Kto pamięta jego pierwszą premierę, *Gwiazdę za murem* Jacka St. Burasa z muzyką Jerzego Satanowskiego, wystawioną w gościnnym Teatrze „Miniatura” w Gdańsku, ten wie, jaki artystyczny dystans dzieli tamto od artystycznego „teraz”. Śledząc losy „Atelier” i jego 10-letnią drogę, trudno się oprzeć wrażeniu, że oto mamy do czynienia z prawdziwym fenomenem. Narodził się bowiem ten teatr w czasie przełomu, kiedy to nowe realia społeczne, polityczne i ekonomiczne poczęły owocować ożywieniem w różnych dziedzinach życia, także w kulturze. Sypnęły się wtedy rozmaite inicjatywy i przedsięwzięcia, czasem jednodniowe, niekiedy bardziej trwale. Powiew nowego dawał często impuls do pozainstytucjonalnego organizowania się, do tworzenia zespołów artystycznych wyrastających z pewnej wspólnoty, złączonej podobnym pojmowaniem sztuki, doświadczeniem pokoleniowym, więzami koleżeńskich sympatii. To wtedy narodziła się zarówno pierwsza na Wybrzeżu scena prywatna: Teatr „Meluzyna” Hanny Bitner-Szymańskiej, jak i Teatr Ekspresji Wojciecha Misiuro.

„Atelier” w chwili swego startu wpisywał się jedynie w nurt tamtego ożywienia. Nikt ze świadków jego debiutu, nikt z widzów jego kolejnych premier (z braku własnej wystawianych na różnych scenach) nie przypuszczał, że nie ma do czynienia z artystyczną efemerydą. A już na pewno nie sądził, że „Atelier” ma przed sobą przyszłość, sukcesy, świetne notowania i grono znakomitych artystów, którzy zechcą się z nim wiązać. To nie tylko wcale nie było oczywiste, to było wówczas wprost niewyobrażalne. A mówię o tym z pełnym przekonaniem, jako ktoś, kto Teatrowi „Atelier” towarzyszy od początku. Najpierw z ciekawości, potem – dość długo – jedynie z recenzencko-kronikarskiego obowiązku, wreszcie – z przyjemności, jaką daje obcowanie z teatrem, który wzrusza i porusza, intryguje i zadziwia spójnością artystycznej propozycji, konsekwencją poszukiwań repertuarowych, poziomem samych prezentacji. Jakże daleko im do tamtych pierwocin sprzed lat 10., naznaczonych niezdolnym piętnem amatorszczyzny, młodzieńczej prowokacji, pragnącej zwrócić na siebie uwagę. Owe lata mogły przecież pograżyć „Atelier” w zapomnienie i niebyt, a znaczyły jego rozwój i dojrzewanie. Czyż nie jest fenomenem fakt, że Teatr „Atelier” nie tylko przetrwał, lecz także rozwinął się, wypracował własne oblicze, osiągnął wysoki artystyczny poziom? To jest fenomen i warto właśnie tak na niego spojrzeć. Jako na zjawisko niezwykle, którego wyjątkowość można przynajmniej spróbować uchwycić.

Od czego zacząć? Od początku, naturalnie. I tu – znowu pytanie: gdzie ten początek? We wrześniu 1989 roku, w dniu premiery *Gwiazdy za murem* Jacka St. Burasa, w adaptacji André Hübnera-Ochodlo – padnie odpowiedź, zgodna z chronologią zdarzeń. Każdy jednak, kto uważnie śledzi życie kulturalne i losy pewnych artystycznych przedsięwzięć, wie doskonale, że premiera, publiczna prezentacja nie powstaje *ad hoc*. Najpierw musi narodzić się pomysł, powstać idea zamierzenia, a tę kreuje zawsze człowiek lub grupa ludzi. Studio Dramatyczne „Atelier”, które podpisało się pod *Gwiazdą za murem*, tworzyli André Hübner, aktor, reżyser i scenograf, oraz Izabela Gulbierz, Kamila Plata-Michalska, Ireneusz Rosiński i Marek Richter, do których niebawem dołączyła Celina Muza. André Hübner – dziś artystyczny szef Teatru „Atelier” im. Agnieszki Osieckiej – był inicjatorem i duszą całego przedsięwzięcia. I zapewne nie będzie przesady w stwierdzeniu, że bez André fenomen tego teatru w ogóle nie byłby możliwy.

Hübner jest bowiem w równym stopniu kreatorem, co i częścią tego niezwykłego zjawiska. Przybysz z Zachodu, wtedy dwudziestoparolatek, z dyplomem Studia Wokalno-Aktorskiego przy Teatrze Muzycznym w Gdyni. Urodzony w Düsseldorfie, syn „prawdziwego”, jak mawia o swym nieżyjącym już ojcu, Niemca i matki, z domu Ochodlo, wychowanej w Gliwicach. Swoista germańsko-słowiańska mieszanina, postać wielce malownicza, z temperamentem obywatela świata. Zawsze lubił podróżować, czy jak sam to określa – kręcić się. Na studiach praktycznej teatrologii w Giessen spotkał Andrzeja Wirtha, krytyka i badacza, emigranta z Polski. To on rekomendował go mieszkającemu w Monachium Janowi Biczyskiemu, twórcy pierwszej warszawskiej inscenizacji *Niech no tylko zakwitną jabłonie*, a Biczyski z kolei dał mu listy polecające do Jerzego Jarockiego, Aleksandra Bardiniego i Agnieszki Osieckiej. Pragnącemu kształcić się dalej aktorsko i wokalnie młodemu adeptowi sztuki prof. Wirth radził kontynuować naukę w Rosji lub w Polsce. Po krótkim pobycie w Teatrze na Tagance, po kursie języka polskiego w Łodzi, André trafia do Gdyni jako stypendysta polskiego i niemieckiego rządu. Możliwość nauki w Studio Wokalno-Aktorskim przy Teatrze Muzycznym, kierowanym wówczas przez Jerzego Gruzę, podsunął prof. Aleksander Bardini, uznając, że to najlepsze miejsce dla kogoś, kto nie zna języka polskiego i nawet jeśli go opanuje, pewnie długo jeszcze będzie kaleczyć. Na marginesie: z tą polszczyzną to nieodżałowany prof. Bardini okazał się bardzo przewidujący. Teraz wprawdzie André posługuje się bogatym słownictwem i mówi płynnie, czasem tylko – z ogromnym zresztą wdziękiem – popełniając pomyłki, zaś obcy akcent dodaje kolorytu całej jego egzotycznej postaci, lecz jeszcze parę lat temu było z tym gorzej. A na spektaklu dyplomowym w 1989 roku – fatalnie. Ale to tylko dygresja.

Szlifując wokalizy, m.in. pod okiem prof. Haliny Mickiewiczówny, André znalazł w Studium grono studentów, którzy podobnie jak on woleli dramat od musicali. Stworzyli więc koło naukowe, które wydało dwie realizacje sceniczne: *Nudę* według *Trzech siostr* Czechowa i *Władzę* według *Księcia Homburgu* Kleista. Następnie, już po dyplomie, stworzyli Studio Dramatyczne „Atelier”. Jego organem założycielskim była Fundacja ART 2000 z Ryszardem Kajkowskim, właścicielem firmy komputerowej, przez wiele lat wspierającej teatr finansowo.

Jak wielu innych, tak i André Hübner, aktor śpiewający, z pewnymi doświadczeniami (jeszcze z Giessen) na polu reżyserii, założył teatr jako miejsce twórczej samorealizacji, jako sformalizowaną już, lecz nadal przecież bazującą na nieformalnych, koleżeńskich kontaktach grupę młodych artystów, dla których ramy etatowych obowiązków w instytucjach teatralnych wydawały się zbyt ciasne, którzy – zgodnie z duchem tamtego czasu – próbowali brać swój zawodowy los we własne ręce.

Można jednak przypuścić, i to z niewielkim ryzykiem pomyłki, że nie mieliby większych szans bez paru pomyślnych okoliczności. Najważniejszą określiła osobowość i doświadczenie André. Był młody, lecz wyrósł w innej rzeczywistości. Tej, która tutaj, w Polsce, dopiero się wykluwała. To, co

tylu innych z czasem miało zmiążdżyć, zaskoczyć lub zniechęcić, nie było dla Hübnera niczym nadzwyczajnym. On, ten Niemiec o egzotycznej urodzie i słowiańskiej duszy, po prostu łatwiej odnajdował się w gąszczu kielkującej gospodarki rynkowej, której prawom podlegać zaczęła także kultura. Miał mecenasa, Computer Studio Kajkowski, ale szukał i znajdował też inne źródła finansowania, od władz lokalnych po Instytut Goethego. Miał i rozwijał kontakty zagraniczne – jeszcze ze studencką *Nudą* pojechał na festiwal do Giessen; z piątą premierą „Atelier”, ze *Snem o życiu*, przez tydzień występowali na Festiwalu Młodych w Menden; za pierwszy recital pieśni żydowskich *Chansons Yiddish* w 1992 roku otrzymał nagrodę na Festiwalu we Frankfurcie. Działania Hübnera – artystyczne i, nazwijmy je menedżerskie, od początku cechowały upór, konsekwencja, rozmach na miarę możliwości, brak kompleksów i świadomość znaczenia tego, co nazywa się promocją i public relations. Miał André od początku i ma do dziś wiernego druha w osobie Marka Richtera, kolegi ze Studium, aktora, towarzysza w działaniach teatralnych i pozascenicznych, prezesa, a potem wiceprezesa Fundacji ART 2000. Hübner i Richter stanowią zgrany duet, są przykładem artystów, którym udaje się ambicje na polu sztuki wiązać z działaniami innej natury, bez których sztuka w obecnej dobie zaistnieć nie może. André dba przede wszystkim o sztukę, Marek natomiast o warunki do jej tworzenia. Uzupełniają się świetnie.

Pod względem artystycznym pierwsze lata „Atelier” były raczej „chude”, bo kolejne po *Gwieździe za murem* realizacje: *Hamlet-Maszyna* Heinera Müllera, *Judith* Hebbła, *Cyankali* złożone ze sztuk Wolfa, Brechta, Schillera, Müllera, *Sen o życiu* Burasa, *Południe* Juliana Greena, wreszcie – *Kwartet* Müllera, nie tylko nie zdołały zachwycić, lecz przeważnie drażniły niedopracowaniem i estetyką wywiedzioną wprost z niemieckiego tingel-tanglu lub ekspresjonistycznego teatru Brechta. Ale mimo krytycznych ocen, a może właśnie przy ich wtórze, teatr Hübnera zaznaczał swoją obecność i swoją odmienność. Intrygował, zadziwiał żywotnością mimo kłopotów (brak siedziby stanowił największą przeszkodę), zdumiewał wyborami repertuarowymi, które nie zdawały się budować porozumienia między sceną a widownią. Jego przyszłość przedstawiała się jako prawdziwa zagadka.

Jej rozwiązanie nastąpiło z chwilą udostępnienia teatrowi pawilonu po wypożyczalni sprzętu sportowego na plaży. To był rok 1994, znaczący wyraźny przełom w działalności „Atelier”. Z 10-letniej perspektywy bez przesady można powiedzieć, że w historii tego przedsięwzięcia były dwa etapy. Pierwszy – do 1993 roku, kiedy to na gościnnej scenie „Miniatury” André zaprezentował *Yiddish Songs*, drugą i jak się potem okazało nie ostatnią wersję swego recitalu pieśni żydowskich, i etap drugi, który wciąż trwa, a zaczął się właśnie w 1994 roku. Wówczas Teatr „Atelier” zaproponował po raz pierwszy Lato Teatralne, żywą do dziś formułę swego wakacyjnego sezonu z własnymi propozycjami repertuarowymi i występami gości. Wtedy też ukazał swe nowe repertuarowe oblicze i poszerzył grono współpracowników, jakby potwierdzając starą prawdę, że artystycznej inicjatywie trzeba nie tylko energii ludzi, dobrego pomysłu i finansowego minimum, lecz także odpowiednich warunków do pracy. Kto wie, czy Teatr „Atelier” istniałby do dziś, gdyby dzięki życzliwości władz Sopotu, nie zdołał wyjść z bezdomności? A to, że bez plażowego pawilonu, bez tego urokliwego miejsca, wykorzystywanego z powodzeniem w inscenizacjach, „Atelier” nie byłby aż tak zjawiskowy i niezwykły – to pewne.

Lato Teatralne '94 przyniosło rewię piosenek *Hopla, żyjemy* oraz inscenizację żydowskiego westernu George’a Taboriego *Weisman i Czerwona Twarz*. To przedstawienie okazało się po wielokroć ważne. Jako wyznacznik określonego nurtu tematycznych zainteresowań sceny „Atelier”, kierującej swoje wakacyjne spektakle w stronę tekstów jeszcze w Polsce nie wystawianych, w stronę treści – na przekór letniej urlopowej aurze – niełatwych, zgoła nierelaksowych, wręcz „nieprzyjemnych”, w stronę współczesnej dramaturgii z różnych językowych obszarów i kulturowych kręgów. Problematyka żydowska ma w „Atelier” swe miejsce, lecz przecież teatr do niej się nie ogranicza, ukazując różne –

tragiczne, absurdalne i groteskowe aspekty ludzkiej egzystencji. Następne sezony przyniosły przecież inscenizacje utworów Edwarda Albeego i Ludmiły Pietruszewskiej, Larsa Noréna i Singera. Wszystkie te przedstawienia przystają do artystycznego credo André Hübnera, który w jednym z wywiadów tak wyłożył istotę swoich teatralnych poszukiwań:

„Ważne jest dla mnie, że chociaż raz w teatrze, przez jeden wieczór chcę mieć coś takiego, co się nazywa «gęsią skórą». Chcę się cały trząść albo czuć się nikim wobec nieskończoności wszechświata”.

Weisman i Czerwona Twarz, spektakl uhonorowany nagrodą teatralną wojewody gdańskiego pokazał, iż wartościowe artystycznie i godne uwagi realizacje powstają również na scenach teatralnego off-u, na obrzeżach oficjalnej, instytucjonalnej twórczości i skutecznie z nimi konkurują. Także dlatego, że potrafią pozyskać do współpracy świetnych artystów największych profesjonalnych scen. W przypadku sztuki Taboriego był to znakomity w roli Weismana Krzysztof Gordon i Elżbieta Mrozińska jako Rutka.

„Atelier”, rozpoczynający działalność w koleżeńskej aktorskiej grupie, dość szybko odszedł od stałego zespołu, opierając się na artystach angażowanych do konkretnych zadań. Alina Lipnicka i Ryszard Ronczewski, aktorzy Teatru Wybrzeże byli pierwszymi w pełni profesjonalnymi, dojrzałymi i doświadczonymi artystami, którzy tę współpracę podjęli. Po sukcesie Krzysztofa Gordona w *Weismanie i Czerwonej Twarzy* do „Atelier” ściągnęli następni: Joanna Bogacka, Jarosław Tyrański i Krzysztof Matuszewski, Dariusz Siastacz, Ewa Kasprzyk, Jacek Mikołajczak, że pozostaniemy w kręgu gdańskim. Bo „Atelier” jest formacją otwartą i od samego początku wykracza w swych kontaktach poza wybrzeżowe rogatki. Tłumacz Jacek St. Buras i znakomity kompozytor Jerzy Satanowski towarzyszą „Atelier” od zarania. A z każdym sezonem do grona współtwórców atelierowych zdarzeń dołączają nowi artyści – Teresa Budzisz-Krzyżanowska i Marzena Trybała, Anna Szałapak, Magda Umer...

Agnieszka Osiecka, której imię przyjął teatr w kilka miesięcy po śmierci poetki, trafiła tu po raz pierwszy właśnie latem 1994 roku. I podobnie jak inni urzeczona jego aurą, pozostała aż do końca na jego orbicie. Fascynacja teatrem o atmosferze twórczej wspólnoty, przywołującej wspomnienia STS-u, i przyjaźń Agnieszki Osieckiej z André przysłużyła się „Atelier” artystycznie. I nie tylko, bo osoba Osieckiej i jej rozległe kontakty odegrały istotną rolę w kreacji tego miejsca, w lansowaniu szczególnej na nie mody. Fenomen pod nazwą „Atelier”, teatr niepaństwowy, ale i nie typowo impresaryjny, teatr przyjaciół, wspierany przez lokalny samorząd i sponsorów, został dostrzeżony przez ogólnopolskie media. Bywał odwiedzany, w środowisku aktorskim i estradowym zyskiwał rangę sceny, na której warto wystąpić. A teatr wliczony został do miejsc, w których po prostu się bywa w poszukiwaniu nowych wrażeń artystycznych i ciekawych spotkań towarzyskich.

Scena Letnia Teatru Miejskiego w Gdyni

„Dzięki fikcji stajemy się znacznie wrażliwsi na świat rzeczywisty i znacznie bardziej świadomi jego ograniczeń, braków i potrzeb”.

Mario Vargas Llosa

Teatr to potrzeba magii, kreacji i fikcji, potrzeba dialogu, rozmowy, intymnego kontaktu z samym sobą jako przedstawicielem ludzkości, potrzeba marzenia o rzeczywistości, nad którą można zapanaować lub przetworzyć ją w sen, obraz, muzykę, słowo i ruch.

Czas i miejsce istnienia Teatru związane jest nieustająco z teraźniejszością, ze współodczuwaniem chwili, w której przemierzamy życie, w której przerażeni i zachwyceni próbujemy zrozumieć jego sens. Aktora i widza łączy wspólna przestrzeń, wspólna rzeczywistość. Nie ma od niej ucieczki, ale jest szansa na przeżycie wspólnego doświadczenia wiecznych poszukiwaczy piękna i prawdy.

Miejsce Teatru Miejskiego w Gdyni jest na mapie świata miejscem niezwykłym. Miasto portowe, położone na malowniczym brzegu Zatoki Gdańskiej, jest jednocześnie początkiem i końcem świata. „Miasto z morza, miasto z marzeń”. Tu rytm życia jest znaczony bliskością nieskończonego i wiecznego żywiołu wielkiej wody, dalekiej podróży i powrotu na stały ląd. Magia morza i portu powoduje, że miejsce to przyciąga wielu przybyszów, a wraz ze słońcem, z nadejściem lata zmienia się w metropolię wielotysięcznych tłumów ludzi szukających swojej chwili wolności, ucieczki od utrudzonej codzienności, radości z odzyskanej swobody życia, radości istnienia. Dla nich powstała Scena Letnia Teatru Miejskiego w Gdyni – teatralna przystań w Orłowie.

Teatr-instytucja wolno przyjmuje zmiany i rewolucje sceniczne. Mechanizm przyzwyczajień i nawyków działa w teatrze równie mocno, jak w naszym życiu codziennym. I dlatego często teatr nie może nadążyć za intensywnością rzeczywistości i wiecznych konkurentów – filmu, telewizji i rozrywki. Nie może nadążyć za swoją widownią. A siła magii teatru wymaga nieustających poszukiwań wewnątrz i na zewnątrz materii teatralnej. Trzeba szukać swojej indywidualności, swojej odrębności. Trzeba odszukać specyfikę swojego czasu i swojego miejsca. Teatr nad morzem. To zobowiązuje. Morze i lato to magnes przyciągający ludzi szukających najpiękniejszych zachodów słońca! Przyjmijmy więc to wyzwanie i poszukajmy zachodów słońca razem! Teatr nad morzem musi grać dla letniej widowni – to pointa czy też banał dla każdego twórcy teatralnego z południa, który otrzymał zadanie poprowadzenia teatru na północy naszego kraju.

Kto uwierzy w „malowane słońce”, mając do wyboru letnie wieczory nad wodą? Jak namówić rozgrzanych plażą ludzi na przyjsie do budynku teatralnego w mieście? Jak odnaleźć wspólną przestrzeń dla aktora i widza latem w Gdyni? Ta przestrzeń odnalazła się sama. To ona znalazła mnie, a nie ja ją. Wśród wieczornych spacerów nowicjusza odkryłam malowniczy klif, las, molo i spotkanie morza z niebem. Orłowo. Miejsce dla wtajemniczonych, cisza, zamyśleni spacerowicze z dala od turystycznej gastronomii, i tylko z zamierzchłej świetności powraca refren: „U Maxima w Gdyni...” Utrwala się ten „pejzaż horyzontalny...”, powstaje pokusa, tęsknota i myśl o tym, żeby się tym obrazem podzielić, rozpocząć rozmowę, rozpocząć opowieść, zaczarować zaczarowane. A potem już tylko

zimowe spotkania z ludźmi – z reżyserem, ze scenografem, z kierownikiem technicznym („– Panie Marku, tu w Orłowie chciałabym zagrać latem... – Tak, to się da zrobić”), z aktorami. Powstają pierwsze projekty. Niemożliwe powoli staje się możliwe. Z nadmiaru piękna i prawdy powstaje teatr, powstaje sztuka. Jak nie zaryzykować teatru w miejscu, które zachwyca? Trzeba wierzyć w oczywistość marzenia, gromadząc wokół siebie podobnych sobie szaleńców.

„Nad wejściem do teatru Shakespeare’a The Globe widniał napis: «totus mundus agit histrionem» – cały świat gra komedię. Cytat ten jest powtórzeniem myśli św. Pawła z 1. Listu do Koryntian: «staliśmy się widowiskiem dla świata i aniołów, i ludzi»”.

Naiwność nowicjusza pozwala na nieświadomość. Nieświadomość żywiołów – wiatru, deszczu, siły fali i słońca. Żyjemy w klimacie, który daje nam tylko posmak gorącego lata, jesiennych dni i nocy jest tutaj w średniej statystyce więcej. Ile? Tajemnica nieprzenikniona... (A jak wiadomo górali, do których można by się zwrócić o pomoc, jest nad morzem niewielu). Tego się nie wie, dopóki nie spędzi się próby generalnej w namiocie, chroniąc się przed deszczem, a w czasie premiery nie spadnie ulewa, która nadchodzi nie wiadomo skąd, bo przecież już się przejaśniło. Czyż więc należy zasłonić niebo?

„Kolejna premiera Teatru Miejskiego odbyła się na orłowskiej plaży, która na dwie godziny przemieniła się w okolice Wenecji, czyli wioskę rybacką Chioggia. Szyki artystów pomieszał (ale nie zepsuł) deszcz, który spadł w najmniej odpowiednim momencie. Akurat bohaterki tej zabawnej komedii rozwieszały pranie na sznurkach. Lunęło jak z cebra, aktorki skomentowały ten fakt, ale dalej, zgodnie z wymogami scenariusza, rozwieszały na linkach mokrą garderobę. Połowa publiczności zaśmiała się głośno. Druga połowa nie bardzo wiedziała, z czego. Otóż ta mimowolna scenka rozśmieszyła... panie. Panowie, którzy na pewno nie orientują się, że pranie wywiesza się na sznurkach po to, żeby wyschło, nie pojęli absurdalności scenicznej sytuacji. I jak tu mówić o równouprawnieniu?”

Dorota Sobieniecka, „Głos Wybrzeża” lipiec 1996

Najwięcej pytań i wątpliwości względem projektu Sceny Letniej wzbudzał wybór miejsca i brak zadaszenia. Pojawiały się wątpliwości, czy obroni się teatr, którego lokalizacja ominęła główny szlak turystycznych rozrywek na rzecz malowniczego ustronia, gdzie nawet komunikacja miejska nie dociera. Zamiast wcisnąć się w tłum rozgorączkowanych letników teatr wybrał uroczy zakątek morskiego krajobrazu?

Dokonanie takiego wyboru to nie tylko tęsknota do piękna dekoracji tworzonej przez największego Scenografa Świata, jakim jest sam Pan Bóg (jak powiada Maciej Nowak), ale wybór odpowiednich parametrów dla tej „przystani teatralnej”.

Scena Letnia Teatru Miejskiego w Gdyni to nie jednorazowe widowisko z przeznaczeniem dla wielotysięcznego tłumu. To teatr zakotwiczony nad brzegiem morza, który ze swojej miejskiej siedziby przynosi zarówno spektakle, jak i wielkość swojej widowni. Takie było założenie. I z tej perspektywy ucieczka z zatłoczonego nadmorskiego pasażu letnich uciech na nadmorski piasek ciszy i melancholii Orłowa miała sens. Wiara we wspólność wyboru miejsca na wspólne oglądanie zachodów słońca budowała wiarę w publiczność Sceny Letniej. Nie chodziło o tłumy, ale o tę samą przestrzeń dla aktora i widza, o prawdopodobieństwo, że jeśli ktoś zawędruje do Orłowa, to będzie chciał spędzić wieczór w teatrze. A co będzie, jeśli zacznie padać?

Scena Letnia w Orłowie trwa dwa miesiące w roku, jest teatrem bez ścian (nawet kolorowych). Przed nią i po niej jest tam tylko piasek, morze, molo i klif orłowski. Brak dachu nad sceną jest świadomym wyborem, jest deklaracją artystyczną, jest wpisaniem się w pejzaż, w szum fal, jest zaproszeniem na wyspę, gdzie realne miesza się z nierealnym, gdzie każde słowo i gest aktora zderza się z kolorem nieba i krzykiem przelatujących ptaków. To ryzyko nie brać parasolki, kiedy pada deszcz,

to może jest nawet nierozsądne, ale za to jest to jedyny teatr, gdzie deszcz padający na scenę jest prawdziwy. Co na to widz?

„Sztuka nad morzem. Zawsze z uwagą czytam kulturalny notes ELLE. Jesteście na bieżąco, informujecie, zachęcacie, doradzacie. W sierpniowym numerze przekonywaliście, że sezon ogórkowy nie jest «przekleństwem» wakacji. Zaprosiliście na niezwykle przedstawienia do Teatru Miejskiego w Gdyni (rewelacyjna Scena Letnia), Gombrowicz i Szekspir na plaży! Gratuluję Julii Wernio pomysłów i realizacji”.

„ELLE” październik 1998

Lato 1999 to czwarty sezon Sceny Letniej Teatru Miejskiego. Odbłyły się tu trzy własne premiery, każdego roku zwiększa się ilość proponowanych tytułów. Są już trzy niezależne sceny, w tym jedna kabaretowa, są koncerty, wernisaże i kino pod księżycem. I jest widownia. Widownia z całego kraju. Bywają dni, kiedy brakuje piasku dla wszystkich. Są z nami, przychodzą z przyjaciółmi, przynoszą ze sobą koce w chłodne dni, kwiaty dla aktorów i wracają następnego roku. Jest ich wielu i są wspaniali. Wolni ludzie w letnie wieczory są widzami letniego teatru na plaży. I tych wieczorów nie zapomina ani teatr, ani publiczność.

Carlo Goldoni

Awantura w Chioggi

reżyseria: Waldemar Śmigasiewicz

scenografia: Maciej Preyer

Premiera 12 lipca 1996

„Na genialny pomysł wpadła Julia Wernio, otwierając letnią scenę Teatru Miejskiego na plaży w Orłowie, gdzie w naturalnej, morsko-księżycowej scenerii Waldemar Śmigasiewicz wystawił *Awanturę w Chioggi*. Z efektem, który pozwala uznać ten spektakl za największe tegoroczne osiągnięcie gdyńskiej sceny. Aktorzy Teatru Miejskiego pod wodzą świetnego reżysera dostali po prostu skrzydeł”.

„Gazeta Morska” 31.08.1996

William Shakespeare

Sen nocy letniej

Przekład: Stanisław Barańczak

Reżyseria: Julia Wernio

Scenografia: Elżbieta Wernio

Muzyka: Robert Kanaan

Ruch sceniczny: Leszek Bzdyl

Premiera 12 lipca 1997

„Julia Wernio przygotowała świetny spektakl, w którym w jedną całość łączy miłosną poezję i miłosny komizm. *Sen nocy letniej* to cudowna, dramatyczna baśń...”

„Kurier Gdyński” 14.07.1997

„Premierą *Snu nocy letniej* w reżyserii Julii Wernio otwarto drugi sezon Sceny Letniej Teatru Miejskiego w Gdyni. Już po ubiegłorocznej *Awanturze w Chioggi* wiadomo było, że orłowska plaża, z szumem fali, pokrzykiwaniem rybitw i mew w tle – to znakomite miejsce dla Teatru. *Sen nocy letniej*, w którym komizm, baśniowość i poezja podporządkowane są wszechwładnej erotyce – został entuzjastycznie przyjęty przez publiczność”.

Monika Brand, „Gazeta Morska” 14.07.1997

„Na orłowskiej plaży z krawędzi klifu wylania się drewniany wrak starego okrętu. Zwisają postrzępione liny, widać pokład. To właśnie w takiej scenerii Julia Wernio osadziła akcję jednej z najpiękniejszych i najbardziej natchnionych komedii świata – *Snu nocy letniej*. W tym przedstawieniu jest wdzięk i mądrość. Jest to w dodatku komedia prawdziwa i zabawna...”

Dorota Sobieniecka, „Tygodnik Trójmiasto” 30.07.1997

„Z całej tej historii gdyńskie przedstawienie nie gubi żadnego z wątków. Zachowuje też klimat baśniowości, erotycznej aury księżycowej nocy, plebejskiej zabawy i rubasznego komedii. Obnaża przy tym – zwłaszcza w dyskusjach rzemieślników o sztuce – teatralną umowność”.

„Dziennik Bałtycki” 14.07.1997

„...Wybrałem teatr, a i tak w końcu trafiłem na plażę, gdzie spotkałem teatromanów, którzy wybierając plażę znaleźli się w teatrze. Słowem – kochajmy się! Wszystko za sprawą Julii Wernio, która powzięła decyzję wystawienia *Snu nocy letniej* na plaży w Orłowie. Kultura wyszła na spotkanie natury, sztuka w zgodzie z życiem, sztuczność sceny i prawda przyrody, przed tobą Hipolita, za tobą Bałtyk, nad tobą mewy. Harmonia”.

„Tygodnik Powszechny” 1997

Witold Gombrowicz

Iwona, księżniczka Burgunda

reżyseria: Waldemar Śmigasiewicz

scenografia: Maciej Preyer

muzyka: Krzesimir Dębski

„Podobnie jak w swych pozostałych utworach, także w *Iwonie*... Gombrowicz, groteskowo i w pół-słówkach, przeciwstawia się społecznym i kulturowym mitom i stereotypom. Bogaty, obfitujący w nagłe zwroty akcji sposób jego narracji fascynuje kolorytem i zmiennością (...). Aktorzy Teatru Miejskiego doskonale odnaleźli się w pełnym sprzeczności świecie tego utworu. *Iwona, księżniczka Burgunda* w interpretacji gdyńskich artystów to komediowy majstersztyk umiejętnie wydobywający psychologiczne zawilości z podtekstu”.

„Życie na fali” 14.07.1998

„Przedstawienia Waldemara Śmigasiewicza nie waham się okrzyknąć wydarzeniem sezonu teatralnego. Żaden inny spektakl grany na scenach Gdańska i Gdyni nie został potraktowany z podobną konsekwencją, żaden inny nie był równie czysty interpretacyjnie i inscenizacyjnie”.

„Gazeta Morska” 7.09.1998

„Jest w *Iwonie, księżniczce Burgunda* jakaś siła ozdrowieńcza... Stefan Iżyłowski (...) jako król Ignacy starannie unika głupich gier; gombrowiczowskie żarty puszcza mimochodem, samemu pozostając całkowicie serio. I oto walka spsiałego dworaka o odzyskanie, zakłóconej przez jakąś Cimcirymlę, elementarnej równowagi psychicznej, walka rysująca się na twarzy spoważniałego nagle komika, zyskuje niesamowitą moc perswazyjną. Tak wyglądają prawdziwe zwycięstwa”.

Subiektywny spis aktorów teatralnych Jacka Sieradzkiego, „Polityka” 12.09.1998

„O sensowności pomysłu dyrektor Julii Wernio, która zdecydowała się na granie w pobliżu orłowskiego mola, mówiło się nieraz. Po sukcesach *Awantury w Chioggi* i *Snu nocy letniej* stało się jasne, że teatr grany w nadmorskiej scenerii jest wyjątkowy. Szum Bałtyku, krzyk ptactwa, piach skrzypiący pod nogami, smak herbaty z rumem serwowanej na rozgrzewkę – to wszystko ma swój urok. O tym, że obecność morskiego żywiołu przydaje spektaklom nowych treści i sensów, że wspiera je artystycznie, mogliśmy najlepiej przekonać się na przedstawieniu *Iwona, księżniczka Burgunda* Witolda Gombrowicza w reżyserii Waldemara Śmigasiewicza. Bardzo wyraziście zabrzmiała tu konfrontacja skonwencjonalizowanego dworskiego świata, trącającego myszką, z prawdą Bałtyku. Strupie-

szale towarzystwo w kostiumach jak z lamusa, kroczące po plażowym piasku zostało tu bezpardono-
wo obnażone i wyśmiane. *Iwona...* okazała się także sukcesem gdyńskiego zespołu”.

„Gazeta Morska” 9.09.1998

Istotą teatru jest jego zespół. Zespół aktorski, zespół organizatorów, zespół techniczny.

Nie wiadomo, jaki przebieg miałyby przedsięwzięcie takie jak Scena Letnia na plaży w innym miejscu niż Teatr Miejski w Gdyni. Wiadomo jednak, że zdarzyło się właśnie w tym Teatrze, niedu-
żym teatrze w niedużym mieście. I nie należy przeceniać przypadku. Osobowości aktorskie zespołu,
jego pracowitość i pasja, oddanie i talent pozwoliły zaistnieć wieczorom teatralnym w Orłowie. A lu-
dzie, którzy ten teatr na plaży organizują i budują mają w sobie coś z Robinsona i Don Kichota, są
szaleni i wytrwali, choć na pozór wyglądają zupełnie normalnie.

„Teatr na plaży. Kiedy większość zespołów aktorskich korzysta z przerwy urlopowej, w Gdyni
Orłowie na plaży odbywają się każdego wieczoru spektakle gdyńskiego Teatru Miejskiego.
Chętnych zwykle bywa więcej niż miejsc. Największym powodzeniem cieszy się *Sen nocy letniej*
Szekspira i *Iwona, księżniczka Burgunda* Gombrowicza. Jak mówią właściciele pensjonatów,
część gości przyjeżdża specjalnie, by obejrzeć spektakle. Na plaży w Orłowie działa też kino Pod
księżycem”.

Raport „Polityki” nr 34, 22.08.1998

Nie wiadomo, czy taka Scena Letnia mogłaby się zdarzyć gdzieś indziej i komuś innemu. Ale na
pewno zdarzyła się tutaj, w Gdyni, w Orłowie i właśnie zespołowi Teatru Miejskiego. I to jest nie-
zwykle.

Są spełnione marzenia, zrealizowane szalone i na pozór niemożliwe przedsięwzięcia. Jest Scena
Letnia Teatru Miejskiego na plaży w Orłowie!

„Orłowo. Tak tu pięknie, tak bajkowo, tajemniczo... Naturalna, morsko-księżycowa sceneria,
rybackie łódzie, stare molo, urwiste brzegi porośnięte lasem i ten horyzont... Wystarczy przy-
stanąć na moment, a zapomina się o Wielkim Mieście. Inaczej zaczyna płynąć czas. Czas dla
tych, którzy przez chwilę nigdzie się nie spieszą, którzy mają dość gonitwy, wrzaskliwego tłumu,
ciągłego o czymś pamiętania. Tu nie trzeba pamiętać. Wystarczy przystanąć. Wystarczy wpisać
się w krajobraz, a Teatr zaprosi na przedstawienie. Na wielkie widowisko «światu i aniołom,
i ludziom». «Wystarczy, że tajemnica ma się ujawnić, a krzyczeć o niej będą i kamienie. Dapo-
minają się o to nieożywione elementy, żywioty i zjawiska niebieskie, ziemia i morze, pioruny i
błyskawice i zwierzęta dzikie ją głoszą, często dzieje się to za pomocą obrazu lub metafory, ale
tak czy inaczej, cała przyroda współdziała w wypowiedzi tego, co tajne» (Goethe, *O Szekspirze w
nie-skończoność*)”.

„Pomorska Nagroda Artystyczna została przyznana Julii Wernio, twórczyni Sceny Letniej na
plaży w Orłowie. Ten fakt słusznie uznano za wydarzenie kulturalne roku 1997. Wybór nieba-
nalnego miejsca, poszerzenie płaszczyzny działania teatru, pozyskanie nowych widzów to
oczywisty sukces. Repertuar Sceny Letniej kształtuje Julia Wernio konsekwentnie. O tej scenie
słychać już w Polsce”.

„Głos Wybrzeża” 6.01.1999

„Spektakl *Iwona, księżniczka Burgunda* w reżyserii Waldemara Śmigasiewicza otrzymał na-
grode Wojewody Pomorskiego w kategorii «spektakl roku 1998». Odtwórczyni tytułowej roli,
tragicznie zmarła Sylwia Głasczyk, otrzymała nagrodę za rolę żeńską”.

Julia Wernio

Od 1 maja 1995 roku jest Dyrektorem Naczelnym i Artystycznym Teatru Miejskiego w Gdyni⁴³. Gdańczanka z urodzenia, absolwentka filologii polskiej na Uniwersytecie Wrocławskim i reżyserii dramatu w PWST im. Ludwika Solskiego w Krakowie. W trakcie studiów, z grupą studentów Wydziału Aktorskiego (która później stanowiła trzon zespołu Teatru im. St.I. Witkiewicza) zrealizowała spektakl według *Don Kichota* Cervantesa oraz *Wyspę Athola* Fugarda, której premiera odbyła się w klubie Format na Małym Rynku w Krakowie. Debiutowała w Tarnowie, reżyserując *Wariata i zakonnicę* Witkacego (1983). Jej przedstawieniem dyplomowym była sztuka Tadeusza Różewicza *Stara kobieta wysiaduje*, przygotowana w Teatrze Dramatycznym im. Jerzego Szaniawskiego w Wałbrzychu (1984). W 1985, również w wałbrzyskim Teatrze Dramatycznym, z grupą absolwentów PWST w Krakowie wyreżyserowała spektakl *Do Damaszku* Augusta Strindberga.

W latach 1985–1990 współkierowała Teatrem im. Stanisława Ignacego Witkiewicza w Zakopanem. Wyreżyserowała tam między innymi: *Benefis, niezapomniane role Ireny Solskiej* (1986), *Historię* Witolda Gombrowicza (1986, przeniesienie do Teatru Telewizji), *Gracza* Fiodora Dostojewskiego, *Macondo, Macondo...* według *Stu lat samotności* Gabriela Garcii Marqueza (1990), *Katastrofę* Samuela Becketta (1990). Wraz z zespołem Teatru Witkiewicza została laureatką Nagrody Młodych im. Wyspiańskiego. Od 1992 roku, przez dwa sezony, pełniła funkcję Dyrektora Naczelnego i Artystycznego Teatru Współczesnego we Wrocławiu. Jest twórczynią wielu spektakli teatralnych i telewizyjnych. Zrealizowała między innymi: *Dziką kaczkę* Henryka Ibsena ze scenografią Pawła Dobrzyckiego w Teatrze im. Juliusza Słowackiego w Krakowie (1991), *Pannę Julię* Augusta Strindberga w Teatrze im. Jana Kochanowskiego w Opolu (1992), *Zaproszenie na egzekucję* Vladimira Nabokova w Teatrze Polskim we Wrocławiu (1992), *Kwartet dla czterech aktorów/ek* Bogusława Schaeffera w Teatrze Nowym w Poznaniu (1992), *Upadek* Camusa (1993) i *Poskromienie złoŹnicy* Shakespeare'a w Teatrze Współczesnym we Wrocławiu (1994), *Scenariusz dla trzech aktorów/ek* Schaeffera w Teatrze Polskim w Bielsku Białej (1995), *Sonatę Belzebuba* Witkacego, *Mizantropa* Moliera, *Sen nocy letniej* Shakespeare'a i *Dżumę* Camusa w Teatrze Miejskim w Gdyni (1995–98), *Manekiny, czyli Wtórą Księgę Rodzaju* według prozy Brunona Schulza we Wrocławskim Oddziale TVP (1991), recital *Uśmiech kota, czyli siedem piosenek Doroty Lulki* w Poznańskim Oddziale TVP (1994), *Mitologię dzisiejszych dekadentów* i recital *Wśród wariatów sobie żyć* we Wrocławskim Oddziale TVP (1995) oraz misterium *Utarczki krwawe wojującego Boga*.

Waldemar Śmigasiewicz

Reżyser, wykładowca na Wydziale Reżyserii Dramatu Akademii Teatralnej w Warszawie, znany na Wybrzeżu z realizacji m.in. *Mieszczanina szlachcicem* Moliera (1992), *Księgi Bałwochwalczej* (1992), *Awantury w Chioggi* Carlo Goldoniego (1996), *Ferdydurke* (1993) i *Iwony, księżniczki Burgunda* Gombrowicza (1998) w Teatrze Miejskim w Gdyni. Ważniejsze realizacje: *Żołnierz Samochwała* Plauta w Skopie (Jugosławia), *Fanszen* Hare'a w Teatrze Ludowym w Krakowie, *Tak jest jak się państwu zdaje* Luigi Pirandella w Teatrze Ateneum w Warszawie, *Rzeźnia* Mrożka w Teatrze Starym w Krakowie, *Kosmos* Gombrowicza w Teatrze Bagatela w Krakowie, *Krzesła* Ionesco w Teatrze Stu w Krakowie, *Śleboda* Tiszniera w Teatrze Powszechnym w Warszawie, *Zmierzch długiego dnia* O'Neila w Teatrze Ateneum w Warszawie i wiele innych. Spektakle Teatru Telewizji, m.in.: *Molierówna* Anouilha, *Emeryt* w oparciu o prozę Brunona Schulza, *Diaboliada* Bułhakowa, *Mały książę* Saint Exupéry'ego oraz *Śmierć* Woody Allena.

⁴³ Do roku 2004 [red.].

„Niekabaret” jak kabaret

Może ktoś w przyszłości pokusi się o wyjaśnienie czegoś, co naprawdę trudno zrozumieć. Jak to się bowiem dzieje, że Gdańsk, postrzegany przez wielu jako miejsce magiczne i tą magią urzekające, nie ma do tej pory swojego kabaretu? Gdańsk, a szerzej – całe Trójmiasto – do kabaretu wzdycha, za kabaretem tęskni, ale wciąż go nie ma. Tymczasem nie brakuje tutaj ani ludzi o literackich i muzycznych talentach, ani zakątków, w których cykliczne kabaretowe spotkania mogłyby się odbywać. Owszem, udało się gdyńsko-krakowskimi siłami stworzyć na małej scenie Teatru Miejskiego w Gdyni serię udanych kabaretowych wieczorów w reżyserii Marka Pacuły, bazujących na znakomitych tekstach – od Boya, poprzez Tuwima, po Wiesława Dymnego (*PlayBoy*, *Nasza jest noc*, *Nie przerywajcie zabawy* i *Zbiór bzdur*). Dobrze i to, lecz przecież nie o taki kabaret chodzi, lecz o artystyczną kawiarnię, piwnicę czy podobny im lokal – z tak zwanym „klimatem” i programem stanowiącym jego specjalność. Próby rozmaite podejmowano, niestety, rezultaty były mierne. I – o dziwo – to raczej w Gdyni i Sopocie, a nie w Gdańsku coś w tej mierze przeblyskiwało. W gdyńskim „Lilipucie” na przykład Hanna Bitner-Szymańska, aktorka, wraz z Teresą Łubową, miejscową „tekściarką”, i grupą gdyńskich aktorów stworzyli *Pociąg do Europy*, wcale udany kabaretowy program. Ta grupa wykonawców i autorów nadal co pewien czas o sobie przypomina. W sopockim „Kawiarence” spektaklem *Dziesięć obrazów naturalnej wielkości* objawił się jako autor tekstów i menedżer gdynianin Dariusz Bazaczek. Spektakl prezentowany był potem także w Teatrze Miejskim. Kolejny swój program *Drzwi numer jeden* Bazaczek przedstawił w sopockiej „Rotundzie”, potwierdzając zainteresowanie czarnym humorem i groteską, w której to konwencji świetnie się porusza.

Wszystko to jednak mało, by można mówić o trójmiejskim kabarecie jako o zjawisku z pewną tradycją i pozycją w kulturalnym pejzażu. Na tym polu ciągle mamy raczej do czynienia z dość nieśmiałymi próbami, ze zdarzeniami pojawiającymi się niczym niespodzianki. I nawet jeśli nie są to typowe efemerydy, to przecież, mimo kontynuacji (jak chociażby w przypadku produkcji Bazaczka) nie mają określonego, wyrazistego oblicza, stałego miejsca i częstotliwości. Nie dochowaliśmy się więc w Trójmieście nie tylko własnej „Piwnicy pod Baranami” czy „Kabaretu pod Egidą”, lecz także swego kabaretu „Potem” lub „OT.TO”, choć śpiewających aktorów, wszechstronnie utalentowanych autorów (poetów, satyryków, felietonistów etc.), muzyków i artystycznie uzdolnionej młodzieży – dostatek u nas wielki. Czas „Bim-Bomu”, sezonu kolorowych chmur z erupcją twórczego entuzjazmu i oryginalnych pomysłów, przeszedł do legendy, a nowej legendy jakoś nie ma komu budować. Gdański *genius loci* kabaretowi czemuś nieżyczliwy. Jakby na przekór powstającym tu coraz to nowym lokalom gastronomicznym, w których są doskonałe warunki do stworzenia małej estrady. Bo czyż nie tak właśnie, w winiarniach i tawernach, rodził się kabaret? Czyż dzieje polskiego kabaretu, od powstałego w 1905 roku w „Jamie Michalikowej” krakowskiego „Zielonego Balonika” po teatrzyki międzywojennej Warszawy, nie potwierdzają wielu udanych mariaży sztuki z kawiarnią i restauracją? I czyż nasza współczesność naznaczona piętnem sztuki skomercjalizowanej w pewien szczególnie sposób nie sprzyja właśnie kabaretowej muzie, mającej przecież niejedno oblicze?

To są pytania w większości retoryczne, bo nic nowego nie zaistnieje bez kogoś, kto tym okolicznościom wyjdzie naprzeciw, dając impuls i pomysł nowego przedsięwzięcia. Tak jak Maciej Nowak, dyrektor Nadbałtyckiego Centrum Kultury, który wymyślił „Niekabaret”. Dokładnie: *Dobry wieczór*

w *Ratuszu Staromiejskim*, czyli *Niekabaret Macieja Nowaka*. Gwoli wyjaśnienia: Nadbałtyckie Centrum Kultury ma swą siedzibę w Ratuszu Staromiejskim przy ul. Korzennej w Gdańsku, a w ratuszu obok pomieszczeń biurowych znajdują się też kawiarnia, restauracja, galeria sztuki i księgarnia.

„Niekabaret” Nowaka to zjawisko z gatunku towarzysko-artystycznych. Maciej Nowak, warszawianin z urodzenia, do Gdańska ze stolicy „importowany” i Gdańskiem zafascynowany, umyślił sobie kiedyś, by na publiczne estradowe występy namówić bywalców ratusza (a bywają tam przy różnych okazjach niemal wszyscy znani, ważni i liczący się w mieście, a nawet w regionie), ludzi dobrze znanych, przedstawicieli nie tylko świata sztuki czy mediów, lecz także urzędników państwowej administracji, naukowców różnych dziedzin, muzyków grywających „od zawsze” w orkiestrach a nigdy solo i w ogóle wszystkich, którzy czasem po cichutku i w tajemnicy pielęgnują twórcze, artystyczne pasje, zaskakujące w ich ogólnie znanym wizerunku. Ta idea, dość prosta z założenia, nie była i nie jest wcale łatwa w realizacji. Istnieje bowiem tylko nieliczna grupa osób z aktorami na czele, dla których stanąć oko w oko z publicznością to chleb powszedni. Dla innych, nienawykłych do publicznych występów, lub też udzielających się publicznie, ale w innym charakterze, zgoda na udział w programie to swego rodzaju test. Sprawdzian poczucia humoru, dystansu wobec własnej osoby, sprawowanych funkcji i zasług, a także wyzwanie, jakim zawsze jest przełamanie lęku przed potknięciem czy ewentualną śmiesznością oraz oporów wynikających z przyjęcia na siebie niecodziennej roli i to przed szerokim audytorium. Szalenie to wbrew pozorom trudne i nie dla wszystkich osiągalne. Trudniejsze zaś tym bardziej, że w naszej obyczajowości, w odróżnieniu na przykład od amerykańskiej, wciąż krępuje nas gorset kanonów i rutynowych zachowań, a tak zwany „luz” bywa najczęściej sztuczny i wymuszony.

Nowak wszak wiedział najpewniej co robi, bo już na starcie dokonał paru odkryć, pozwalając na przykład ujawnić się satyrycznemu talentowi Antoniego Szczyta, ówczesnie urzędnika miejskiej administracji od spraw komunikacyjnych. Namawiając i przekonując sprawił, iż takich estradowych objawień pojawiło się więcej – od mecenasa, byłego dyplomaty a kiedyś dziennikarza Wojciecha Łukasiewicza po Małgorzatę Motyl, prezenterkę telewizyjną czy prof. Andrzeja Chojeckiego, polonistę i skandynawistę, autora świetnych tekstów satyrycznych. Małgorzata Motyl wdzięcznie śpiewa, dodając do tego zabawną aktorską interpretację, Łukasiewicz czyta własne teksty, a ostatnio też wybija się na aktora o zacięciu charakterystycznym, Chojecki bawi do łez (na przykład analizą języka sprawozdań sportowych), jego starszy kolega z Akademii Medycznej, prof. Marek Grzybiak głosi poważnie i niby-naukowo wykłady niezupełnie poważne (choćby o pośladkach), znakomity dermatolog, prof. Waldemar Placek, w fartuszkach i z koszyczkiem wyśpiewuje o jajkach, dziennikarz Zbigniew Gach śpiewa i mówi z estrady własnymi, niebywale zabawnymi, czasem gorzko-ironicznymi tekstami, poetka Bożena Ptak systematycznie serwuje porcję okolicznościowej poezji „z kluczem”, popularny aktor Mirosław Baka śpiewa charakterystycznie i dramatycznie (długo będziemy pamiętać piosenkę z repertuaru Jacka Kaczmarskiego), a niestrudzony Marek Kocot śpiewa, bawi pastiszami starych piosenek, jak choćby tej z telewizyjnego serialu *Droga*...

W „Niekabarecie” jest trochę jak na przysłowiowych imieninach u cioci, gdzie podczas popisów jeden śpiewa, drugi tańczy, trzeci recytuje, a każdy robi to najlepiej jak potrafi. Mniej lub bardziej profesjonalnie. Słuchacze zaś wszystkich nagradzają brawami, choć mają swoich faworytów i sympatie. Nie wszyscy dają się nakłonić do występu, ale o Nowaku akurat wiadomo, że jak się uprze, jak sobie kogoś upatrzy, to wcześniej czy później w swoim kabarecie go zapowie. Tak było choćby z Bożeną Olechnowicz, telewizyjną dziennikarką, która nieopatrznie zdradziła się kiedyś, że przez lata śpiewała w chórze. I w końcu musiała też zaśpiewać w Niekabarecie.

Ratuszowa estrada i mała widownia na hallu przed wejściem do Sali Mieszczańskiej – integruje. Chociaż scena jest mała, mieści przecież aktorów różnych generacji i scen, literatów i dziennikarzy o różnych opcjach, uprawiających różne gatunki twórczości; pozwala spotkać się i popracować razem ludziom z różnych środowisk artystycznych i intelektualnych. To tutaj przypomnieli się „bimbomowiec”, rzeźbiarz i skrzypek Józef Fuks, to tu ze swoją harfą wystąpiła solo Olga Morze, to na tej estradzie stanęli filozof Andrzej Leszczyński, dziennikarz Waldemar Kuchanny, literat młodego pokolenia Dariusz Brzóska-Brzósiewicz, aktorzy z długim zawodowym stażem jak Krystyna Łubieńska obok aktorskiej młodzieży – Pauliny Kinaszewskiej czy Patrycji Kujawskiej. Aktorski, siostrzany duet Ludmiły i Lucyny Legut, plastyk Andrzej Trzaska ze swymi limerykami, ciemnoskóry student Akademii Muzycznej Charles Colbac z Gwadelupy, śpiewający o ułanach – malowanych dzieciach, i Jerzy Stelmański, barman z Irish Pubu, kiedyś student Akademii Muzycznej, śpiewa *Con te partiro*, czterech chórzystów ze Scholi Cantorum Gedanensis jako „Kwartet Fryzjerski” w stylu rewelersów wykonuje *Podmoskownyje wiecziera* po... niemiecku, świeżo upieczeni dyplomanci Studia Wokalno-Aktorskiego w Gdyni w popisowych numerach, Arkadiusz Brykalski w parodii piosenki *Mam chłopczyka na Kopernika*, student architektury Marek Zygmunt z harmoszką i wierszykami typu „bo w Marioli taka siła, ani tryper, ani kiła”, Olga Barbara Długońska, Bogdan Smagacki i *Dumka dwóch serc* (tekst napisał Marek Kocot!) – brawurowo, na wesoło. Artyści obok amatorów, programowy koktajl, składanka.

„Niekabaret” ma swojego pianistę-akompaniatora – Tomasza Krezymona, ma także już własny hymn. Maciej Nowak, szef, twórca i gospodarz wieczorów, coraz zręczniejszy w roli konferansjera, obiecuje następne wydania programu. A Nowakowi można wierzyć, bo nawet wtedy, gdy na krótko przestał być dyrektorem NCK, „Niekabaretu” nie zawiesił na kołku. Każde ratuszowe spotkanie – a w ciągu dwu i pół roku odbyło się ich 30 w 8 edycjach – kończy się podobnie: późną, nocną porą wychodzą z Ratusza podmczeni duchotą i ciasnotą, publiczność i wykonawcy – prawdziwie rozbawieni. Zdaje się, że to lubią, skoro walczą z tremą, poświęcają długie nocne godziny na próby, uczestniczą w tej zabawie. Nie dla pieniędzy, bo honoraria są skromniutkie i nie dla schlebiania własnej próżności, jak się zdaje. Może tylko aktorzy stanowią tu wyjątek, bo estrada daje im jeszcze jedną możliwość zaistnienia, jakich nie mają w nadmiarze, młodym adeptom sztuki otwiera zaś kabaret dodatkową szansę promocji, z czego dobrze zdają sobie sprawę. Inni przychodzą z ciekawości ludzi, a może i samych siebie. Dla miłego spędzenia czasu, ze snobizmu, dla rozrywki.

Od dawna brakowało w Trójmieście takiego miejsca i takiej propozycji. Nie wiodło się jakoś rozmaitym kabaretom – politycznym, artystycznym, literackim. Nowak, człowiek pełen inwencji, stworzył więc „Niekabaret”, jakby już samą nazwą chciał się uchronić od zarzutów, asekurować. Bo niby dlaczego jest to „Niekabaret”, jeśli wolno spytać? W encyklopedycznej definicji kabaretu rozumianego jako „kameralny spektakl złożony z piosenek, recytacji, tańca i muzyki, skomponowany przez organizatora zabawy”, program Nowaka znakomicie się przecież mieści.

Anna Maria Mydlarska
Jacek Mydlarski

Filmowy obraz czasu

Wiosną roku 1991 wróciliśmy do Gdańska ze Stanów Zjednoczonych. Przez rok wykładaliśmy oboje na Drake University w Des Moines, stolicy stanu Iowa: Anna Maria – studentom dziennikarstwa i nauk politycznych o polskim „przejściu do demokracji” (*Transition to Democracy*), Jacek studentom malarstwa – o malarstwie. Po powrocie rozpoczęła się nasza wspólna przygoda z telewizyjnym filmem dokumentalnym, a przede wszystkim – z filmem o sztukach plastycznych.

Nasz pierwszy skolaudowany (to znaczy oficjalnie przyjęty przez komisję kolaudacyjną Działu Form Dokumentalnych Programu II Telewizji Polskiej w Warszawie) film to zrealizowana w oparciu o scenariusz Anety Szyłak i Anny Marii Mydlarskiej opowieść o obrazach Jacka Mydlarskiego – *Magia bieli*, z komentarzem Kazimierza Nowosielskiego. Piękne zdjęcia Pawła Kimaka i montaż Grażyny Górniak oraz oryginalna muzyka Zbigniewa Zuchowicza sprawiły, że ten krótki film stał się jednym z najczęściej emitowanych, wielokrotnie powtarzanym w ogólnopolskim programie II TVP, w gdańskiej „Trójce”, w której powstał, a także w Telewizji Polonia. Prezentowano go także podczas zakopiańskiego Festiwalu Filmów o Sztuce w roku 1996. Film ten próbował pokazać obrazy bardzo trudne do sfilmowania: ich delikatne biele ledwie odcinały się od tła, subtelne pastelowe zadrażnienia powierzchni obrazów, niemal niedostrzegalne na ekranie, budowały jednak tajemniczą, nienaturalistyczną przestrzeń.

Momenty, kiedy obraz wypełniał cały ekran, były chwilami niezwyklej dynamiki – konfrontowania się i wzajemnego przenikania dwóch rodzajów przestrzeni: tej ewokowanej przez malarstwo, mentalnej i metaforycznej, z przestrzenią filmową – zawsze jakoś naznaczoną tendencją kamery do trzeźwego widzenia rzeczy w ich wymiarze fizycznym i materialnym. Widz stawał tu przed wyborem: albo zachować dystans pozostając na zewnątrz, albo dać się wchłonąć tej dziwnej konsystencji obrazu, poddać się wpisanej w nią zmysłowości i sugestii szczególnej przestrzeni duchowej.

Jeszcze przed przystąpieniem do pracy autor zdjęć, Paweł Kimak, powiedział coś, co stało się podstawą naszego z nim porozumienia podczas tej realizacji, a także podczas tworzenia kolejnego filmu, o malarstwie Władysława Jackiewicza. Powiedział wówczas, że tych obrazów po prostu nie da się sfotografować, że tego, co one zawierają, nie odnajdzie się, szukając kamerą na ich powierzchni. Trzeba wejść do środka. Trzeba znaleźć się w ich wnętrzu, w przestrzeni zawartych tam treści, ale z obiektywem skierowanym na zewnątrz.

Oznaczało to, że obrazy nie będą w tym filmie obiektem oglądanym, lecz miejscem, z którego się patrzy, punktem widzenia, miejscem wyznaczającym i określającym kierunki patrzenia i to, jak odsłaniać się będzie widziana stąd rzeczywistość. Potem okazało się, że takim fragmentem rzeczywistości może być na przykład szczególnie fotografowany piasek plaży, meduzy, kamyki, woda.

Natrafiając na techniczne trudności realizacyjne, stanęliśmy wobec pytania pozornie bardzo prostego: czy możliwe jest zreprodukowanie obrazu malarskiego w obrazie filmowym? Natychmiast pojawił się problem fundamentalny: czy w ogóle możliwe jest tu reprodukcje czegokolwiek? Małwa się czasem, że film jest mumifikacją czasu. W odniesieniu do czasu filmowego, określenie to może

mieć sens stosunkowo prosty: sekwencję zapisującą ruch obiektów sfilmowanych i ruch samej kamery można w identycznej nieziennej postaci oglądać wielokrotnie. Mumifikacja nie może oznaczać w filmie zamrożenia fragmentu czasu realnego, nie może polegać na utrwaleniu jakby zwierciadlanego odbicia czasu. Zachodzi tu zawsze daleko idące przetworzenie, ponieważ w filmie dokumentalnym czas jest wymiarem osobnej, filmowej przestrzeni, w której pojawia się rekonstrukcja nie prostego następstwa ruchów czy wypowiedzianych zdań, lecz sensu zdarzeń. W filmie dokumentalnym czas jest wymiarem przestrzeni, w której pojawia się sens zdarzeń. Jego stosunek do czasu rzeczywistego trzeba postrzegać jako konstruowanie tego sensu. Wszystko, co się dokonuje, musi ostatecznie określać wymowę i formę całości filmu. Służący temu montaż często odwraca zwyczajny bieg czasu, zdarzeń, wypowiedzianych zdań.

Powodzenie *Magii bieli* otworzyło możliwość realizowania dla programu ogólnopolskiego Telewizji Polskiej następnych dokumentalnych filmów, prezentujących twórczość trójmiejskich artystów, związanych z niegdyś sopocką, później gdańską PWSSP, obecną Akademią Sztuk Pięknych.

Zaczęliśmy od profesora Władysława Jackiewicza, wieloletniego rektora PWSSP, jedyne go gdańszczanina reprezentującego Polskę na weneckim Biennale. *Ciało na płótnie* to film dla nas obojga ważny, dla Jacka Mydlarskiego – to również portret własnego Profesora i Mistrza. Powstał film bardzo osobisty, o malarzu i o człowieku konsekwentnie podążającym wybraną ścieżką sztuki. Niezwykle, niemal abstrakcyjne akty Jackiewicza powstają zawsze w wyobraźni artysty, bez udziału modelek. W filmie jednak musieliśmy te wizje filmowo ucieleśnić – nadać im kształt żywego ciała. Od wizji sztuki cofnąć się ku wizji życia.

Film *Hugon Lasecki* to dokumentalny zapis twórczej wędrówki z żuławskiego Opalenia do Gdańska. Osobiste wspomnienia i przywiązanie do miejsc dzieciństwa to korzenie twórczości Laseckiego, „osobnej” i zamkniętej. Kolor i energia kreski są tu wysnuwane ze świata wciąż na nowo śniego. W obrazie filmowym staraliśmy się dać ekwiwalent tej energii i tej atmosfery, równocześnie budując własne tło i kontrasty. Podczas realizacji ogromną rolę odgrywały zdjęcia, zapisujące proces powstawania obrazu w pracowni artysty i filmowe ujęcia koni, występujących na wielu rysunkach i obrazach Laseckiego.

Telewizja Edukacyjna (program I TVP S.A.) zamówiła film o Kazimierzu Ostrowskim. Profesor Ostrowski opowiada w nim o całym swoim życiu spędzonym w Gdyni: od malowania przed wojną liter na burcie statku „Kościuszko” do własnej pracowni malarskiej, z której okien widać gdyński port. Kazimierz Ostrowski spaceruje po tym porcie, po sopockiej plaży, po korytarzach gdańskiej uczelni plastycznej, śladami plenerów trójmiejskich artystów w Kartuzach i nad Jeziorem Wdzydzkim, i opowiada o swojej życiowej wędrówce: z Berlina do Gdyni, z Sopotu do Paryża i z powrotem. Tej wędrówce towarzyszą liczne prace artysty – owoc licznych plenerów i niezwyklej twórczej mocy.

Film *Sopockie lata* przypomina historię awangardowego Teatryku Rąk „Co To”, założonego przez Romualda Freyera, nieżyjącego już wybitnego rzeźbiarza – wówczas asystenta PWSSP, wraz z gdańskimi studentami, później asystentami i profesorami tej uczelni. Jednym z głównych bohaterów tego filmu jest profesor Włodzimierz Łajming i jego malarstwo: pejzaże wywodzące się z jednego miejsca, jednego widoku góry, na której nawet błysk światła pojawia się zawsze w tym samym położeniu – to przykład medytacyjnej „szlachetnej monotonii”, odkrywającej niuanse malarskich znaczeń.

W latach 1993–95 powstał również w gdańskim ośrodku TVP cykl programów *Punkt widzenia* – rozmowy z artystami w ich pracowniach i bliskich im miejscach i plenerach. Prowadził je Jacek Mydlarski, co stwarzało unikalną sytuację dyskursu artysty z artystą. Powstały programy z udziałem gdańskich twórców: Władysława Jackiewicza, Hugona Laseckiego, Kazimierza Ostrowskiego, Mariana Kołodzieja, Kiejstuta Bereźnickiego, Elżbiety Wernio, Feliksa Chudzyńskiego, Kazimierza

Kalkowskiego, Jana Miśka, Włodzimierza Łajminga, Sławoja Ostrowskiego, Andrzeja Taranka, Czesława Tumielewicza, Mariusza Kulpy, Zbigniewa Gorlaka, Wiesława Zaremby i Aliny Dobrowolskiej, a także z udziałem goszczących na Wybrzeżu z wystawami w Muzeum Narodowym: Zdzisława Beksińskiego (choć zdjęcia z wystawy zrobiliśmy w warszawskim Muzeum Archidiecezjalnym), Janusza Karbowniczka (docenta z filii krakowskiej ASP w Katowicach) i Stanisława Fijałkowskiego (profesora łódzkiej PWSSP).

Film *Kołodziej*, zrealizowany przez Annę Marię Mydlarską, przedstawiał niezwykłą sylwetkę wielkiego gdańskiego scenografa, twórcy papieskiego ołtarza na Zaspie. Prezentowano go w 1994 r. na Biennale Filmów o Sztuce w Paryżu. Na 6. Biennale Filmów o Sztuce, organizowanym przez Centrum Pompidou w paryskiej Wideotece, w grudniu 1998 r. Polskę reprezentował film Anny Marii i Jacka Mydlarskich *W labiryncie pamięci*, poświęcony wstrząsającej oświęcimskiej instalacji *Klisze pamięci*, stworzonej przez Mariana Kołodzieja w gdańskim Refektarzu Franciszkanów. Po raz trzeci do twórczości Mariana Kołodzieja powróciliśmy w filmie zainspirowanym przez Alinę Afanasjew – w filmie *Ołtarze papieskie*, poświęconym ich twórcom. Ten film z roku 1998 zbiera wspomnienia profesora Adolfa Szczepińskiego – autora Krzyża z pierwszej, warszawskiej Mszy Papieskiej na Placu Zwycięstwa (dziś – Placu Piłsudskiego), Jerzego Kaliny – twórcy szklanego Krzyża z włocławskiej Mszy (istniejącego nadal na tamie jako pomnik ks. Popiełuszki) i olbrzymich organów Ołtarza Papieskiego przed Pałacem Kultury, Mariana Kołodzieja – budowniczego Papieskiego Okrętu z gdańskiej Zasy i Marka Szali – twórcy góralskiej Papieskiej Kapliczki i Krzyża na zakopiańskiej Krokwi. Z ich wspomnień powstał film opowiadający o pielgrzymkach Jana Pawła II do Ojczyzny w ciągu dwudziestu lat pontyfikatu, odbywających się w różnych chwilach w życiu Polaków, i o twórcach Ołtarzy, którzy próbowali w swoich dziełach odpowiadać na znaki czasu.

W filmie *Missa Brevis* według scenariusza Pawła Huelle i Anny Marii Mydlarskiej jest zawarty cały utwór pod tym samym tytułem – kompozycja gdańszczanina Bogusława Grabowskiego, w pięknej interpretacji samego kompozytora (organisty Bazyliki Mariackiej i profesora gdańskiej Akademii Muzycznej), Bożeny Harasimowicz-Haas i Cappelli Gedanensis. Ten film opowiada historię powstania utworu, inspirowanego krajobrazem otaczających Trójmiasto wzgórz i dolin oraz brzmieniem organów w trzech gdańskich kościołach: w oliwskiej Katedrze, Bazylice Mariackiej i kościele św. Mikołaja.

W dokumentalnym filmie dekady lat dziewięćdziesiątych pojawiła się nareszcie szansa porozmawiania z ludźmi – legendami swoich czasów, o których nie można było przedtem wspominać w telewizji. Bardzo ciekawy był tu temat emigracji – losów „źle obecnych” w kraju wybitnych Polaków na obczyźnie, którzy w różnych chwilach historii podejmowali dramatyczną decyzję wyjazdu z Polski. Film Anny Marii Mydlarskiej *Zmierzch emigracji – rozmowy paryskie* w roku 1996 zdobył prestiżową nagrodę Stowarzyszenia Dziennikarzy Polskich – „polskiego Pulitzera” dla najlepszego filmu prezentującego sylwetki osób, które przyczyniły się do demokratycznych przemian w Polsce. W filmie wystąpili przedstawiciele trzech fal emigracji: tej powojennej – Jerzy Giedroyc, po roku 1968 – Aleksander Smolar i emigracji „Solidarnościowej” – Adam Zagajewski. Film ten (jak większość pozostałych) powstał na zamówienie Działu Form Dokumentalnych programu 2 TVP, kierowanego przez red. Krystynę Mokrosińską.

Powstały dwa dokumenty o tematyce niegdyś zakazanej: przypominające o Grudniu 1970: *Walka o Pomniki* o dziejach Społecznych Komitetów Budowy Pomników Ofiar Grudnia w Gdańsku i Gdyni, dla programu 1 TVP, i *Grudniowy zmierzch* – o stoczniovcu, który latami tracił wzrok na skutek ciosu pałką – dla Działu Form Dokumentalnych programu 2 TVP.

Jan Nowak Jeziorański, legendarny „kurier z Warszawy”, wziął udział w dokumentalnym filmie *Pod znakiem orla, pod znakiem gryfa...* Ten film przypominał rolę, jaką podczas wojny w przerzutach przez Bałtyk odgrywali mieszkańcy Gdańska i Gdyni, portowcy, a także organizacja „Gryf”.

Czasem niespodziewane zrzącenie losu pozwalało na realizację marzeń i spotkań filmowych: przyjazd na Festiwal Filmów Fabularnych w Gdyni Lindsaya Andersona umożliwił realizację dokumentu o wielkim reżyserze brytyjskim, a ogromna wystawa dzieł Hansa Memlinga w belgijskiej Brugii, z udziałem gdańskiego tryptyku *Sąd Ostateczny*, stała się okazją do realizacji filmu *Wokół Memlinga*, pokazywanego następnie przez program 1 TVP i Telewizję Polonia, a także na zakopiańskim Festiwalu Filmów o Sztuce.

Próbowaliśmy towarzyszyć z kamerą zagranicznym wystawom gdańskich artystów – powstały filmy z wypraw gdańszczan do szwedzkiej Karlskrony, do Hamburga i Norderstedt, do Albstadt i pod Monachium. Powstało kilka filmów o zagranicznych galeriach wystawiających prace polskich twórców. *Galeria – Muzeum* opowiada o paryskiej galerii Dmochowskiego, wystawiającej własną kolekcję prac Beksińskiego. Na tej samej paryskiej ulicy, tuż przy Centrum Pompidou, odnaleźliśmy i sfilmowaliśmy ważną i prestiżową Galerię Koralewskiego. W filmie *Galeria Hellerów* znalazły się prace gdańskich malarzy. Pokazaliśmy w programie 1 TVP film o Bateau-Lavoir – miejscu, gdzie i dziś tworzą artyści z całego świata, w pracowniach, w których niegdyś tworzyli i spotykali się Picasso, Juan Gris, Max Jacob.

Za granicą filmowaliśmy przede wszystkim artystów gdańskich – ale zdarzały się wyjątki, filmy o innych twórcach, których dzieła zafascynowały nas tak, że... staraliśmy się robić o nich filmy. W Paryżu (ale częściowo i w podwarszawskim Konstancinie i Warszawie) powstawał film Anny Marii i Jacka Mydlarskich *Dni, miesiące, lata...*, prezentujący postać Kazimierza Brandysa. Autora *Jak być kochaną*, *Matki Królów*, *Miesiące* poznajemy w jego własnych rozważaniach i wspomnieniach, we fragmentach jego prozy i fragmentach filmów powstałych na podstawie jego scenariuszy. Widzimy też filmowy portret dwóch miast (także i archiwalny) – Warszawy i Paryża, które stały się dla niego domem. Autorem urokliwych zdjęć jest Tomasz Radziemski.

Ten cykl „emigracyjny” kontynuuje najnowszy film dokumentalny, poświęcony sylwetce jednego z najbardziej znanych polskich artystów na świecie: *Roman Opalka – czas artysty, czas sztuki*. Wizja sztuki i programu Opalki, niezwykle konsekwentna i kontrowersyjna, przyniosła mu ogromny sukces na świecie i wiele niezrozumienia, niemal wrogości w Polsce. W filmie Opalka mówi o swojej twórczości, swojej osobistej historii, broni swego prawa do odrębności – w scenerii niezwyklego domu na południu Francji.

Film jest dziełem zbiorowym. Oryginalną, własną muzykę do niemal wszystkich naszych filmów, poczynając od *Kołodzieja*, który był jego debiutem filmowym, aż po *Opalkę...*, skomponował Marek Kuczyński. Jemu też zawdzięczamy udział w nagraniu świetnych wykonawców (m.in. Cezarego Pacioraka). Cieszyliśmy się, że jego muzyka filmowa doczekała się wielkiego uznania (nagroda za najlepszą muzykę na Festiwalu Filmów Fabularnych w Gdyni w roku 1998). Autorem zdjęć do większości filmów jest Włodzimierz Resiak, te zdjęcia dostrzeżono podczas zakopiańskiego Festiwalu Filmów o Sztuce, podkreślając, że na długo pozostają w pamięci. Zdjęcia do filmów *Dni, miesiące, lata...*, *Pod znakiem orla...* i *Sopockie lata* są autorstwa Tomasza Radziemskiego. W *Ołtarzach papieskich* autorem zdjęć jest Grzegorz Dolecki. Współpracowaliśmy z wybitnymi montażystami: najpierw z Grażyną Górniak (*Magia bieli, Kołodziej*), później z Mirosławem Kosmańskim (*Zmierzch emigracji*), a obecnie z Andrzejem Goliszewskim (*Dni, miesiące, lata...*, *W labiryncie pamięci*, *Roman Opalka...*). Wszyscy współtwórcy naszych filmów są trwale związani z Wybrzeżem i Trójmiastem. Większość filmów powstała we współpracy (jej początki sięgają dalej w przeszłość niż początek naszej

pracy filmowej) z Video Studio Gdańsk, pierwszą niezależną firmą producencką, kierowaną przez Marka Lochwickiego.

Istotne było dla nas podzielenie się z odbiorcą – poprzez formę naszych filmów – myślą o nieredukowalności sztuk plastycznych do komunikatu lub samej przyjemności oglądania, świadomością, że film dokumentalny nie może zastąpić realnej obecności dzieła sztuki, że nie daje możliwości ich reprodukcji, może natomiast wskazywać i inspirować potencjalne sposoby ich odbioru. W naszych filmach zawarliśmy przekonanie, że najważniejszym obrazem jest twarz mówiącego artysty. Budowana kamerą i techniką montażową swoista przestrzeń filmowa umożliwia natychmiastowe wzajemne dopowiadanie się, rezonans pomiędzy autentycznością ruchu twarzy, zawartością dzieła i treścią wypowiedzianych właśnie słów.

Nasz filmowy obraz czasu, jaki wyłania się z przeszło dwudziestu kolaudowanych filmów dokumentalnych i wielu programów telewizyjnych jest – mimo chaosu rzeczywistości i wielu ograniczeń – dość konsekwentny. Chcieliśmy pokazywać obraz sztuki naszych czasów – tej najważniejszej, ale nam bliskiej, powstającej tu i teraz. Prezentowaliśmy sylwetki ludzi dobrze nam znanych, lub tych ze świata, którzy Wybrzeże ze swoją sztuką odwiedzali i których udało się nam poznać (wszyscy artyści, o których opowiadaliśmy w naszych filmach dokumentalnych wystawiali w latach dziewięćdziesiątych na Wybrzeżu, wszyscy w oliwskim Oddziale Sztuki Współczesnej Muzeum Narodowego w Gdańsku). Staraliśmy się towarzyszyć z kamerą wyprawom gdańskich artystów na wystawy zagraniczne – a także i dziełom od wieków z Gdańskiem związanym w artystycznych wozach. Kibicowaliśmy galeriom wystawiającym polską sztukę współczesną za granicą. Czuliśmy się w naszych filmach sopocianami i gdańszczanami, ale mieliśmy nadzieję, że można tworząc tutaj docierać do widza w całej Polsce, a czasem i poza nią.

Staraliśmy się pokazywać ten obraz sztuki nie tylko lokalnie, ale przede wszystkim w programach ogólnopolskich – dzięki wielokrotnym powtórkom na antenie Telewizji Polskiej, a także dzięki telewizji satelitarnej Polonia (która nie istniała, gdy zaczynaliśmy pracę, ale zdążyła kilkakrotnie pokazać wszystkie nasze filmy) udało nam się dotrzeć do widzów nie tylko w całej Polsce, ale i do Polaków rozsianych po świecie. Festiwale Filmów o Sztuce w Zakopanem i Paryżu były okazją do pokazania naszych prac specjalnej grupie widzów zainteresowanych filmem o sztuce. W Zakopanem (i na antenie Telewizji Polonia) w ramach zakopiańskiego festiwalu pokazywano dwa nasze filmy: *Magię bieli*, film o obrazach Jacka Mydlarskiego i *Wokół Memlinga*, dokument nakręcony podczas wielkiej retrospektywnej wystawy zbierającej w Brugii wszystkie zachowane dzieła Hansa Memlinga oraz obrazy jego poprzedników i następców, próbujący zgłębić tajemnicę postaci Memlinga. W Paryżu pokazywano dwa nasze filmy poświęcone twórczości Mariana Kołodzieja.

Nie wszystko było zamierzone, wiele spraw zdarzyło się dzięki szczęśliwym przypadkom. To zabawne, że nasz film o koniach i o ludziach oddanych całym sercem koniom powstał w Janowie Podlaskim niejako „przy okazji” zdjęć niezbędnych do filmu o Hugonie Laseckim, i ten właśnie film *Konie*, z pięknymi zdjęciami Włodzimierza Resiaka, Telewizja Polska prezentowała na Targach Telewizyjnych w Cannes.

Generalnie łatwiej było nam pokazywać w latach dziewięćdziesiątych na ekranie telewizyjnym prawdę o naszym czasie – zwłaszcza o czasie minionym, dotąd zatajaną, niż przebić się na ten ekran z prawdą sztuki naszego czasu, z prawdą artystów, którzy tworzą wśród nas. Nasze filmy tworzą bardzo osobisty zapis polskiej współczesności – obraz czasu, w którym uprzywilejowane miejsce zajmuje sztuka.

Nic by się nie zaczęło...

...gdyby pod koniec lat osiemdziesiątych nie nastąpiło parę dość przypadkowych, a zarazem koniecznych wydarzeń. Po pierwsze: kończąc studia artystyczne, obserwowałem w sztuce zdarzenia dawno przekraczające konwencjonalne warsztaty. Spotkałem na swej drodze Józefa Robakowskiego i Gosię Potocką, kreatorów *Infermentalu*, twórców eksperymentalnego video, potem miały miejsce inne doświadczenia: tajne projekcje amerykańskich prac Zbigniewa Rybczyńskiego, wieczory telewizyjne z satelitarnym MTV u bogatych przyjaciół, znalezienie (w szafie pancерnej Wydziału Sztuk Pięknych UMK w Toruniu) nieużywanej radzieckiej kamery sprężynowej Super 8 mm i obniżki cen na taśmy ORWO do tej kamery. Wreszcie – wspaniałe zabawy z kręceniem filmów z grupą artystyczną „Yach-Film”, którą tworzyłem z Dorotą Podlaską, Andrzejem Wąsikiem, Bombelą Zakrzewską-Kuich i Andrzejem Kuichem. Wszyscy byli wtedy absolwentami PWSSP w Gdańsku i Wydziału Sztuk Pięknych UMK w Toruniu. Pierwsze nasze pojawienie się w świecie sztuki to pokaz na „Lochach Manhattanu” – prezentacji sztuki mediów w Łodzi w 1989 roku, zaraz potem na pierwszym WRO’89 – Festiwalu Realizacji Okołomuzycznych we Wrocławiu.

W 1989 spotkałem Madzię Kunicką-Choińską, która pomogła naszej grupie nagłośnić w mediach ogólnopolskich kluczowe wydarzenie naszych poczynań artystycznych – Festiwal Yach Filmu.

Zrobiliśmy go w Bydgoszczy...

...1 grudnia 1989 roku, pokazując tylko nasze krótkie filmy. Zaprosiliśmy w tym czasie dziennikarzy muzycznych, krytyków sztuki i innych ludzi na symultaniczne pokazy oraz uroczystą galę wręczenia statuetek „Yachów” sobie samym. To było bardziej wydarzenie artystyczne o znamionach happeningu czy działania plastycznego, jednak zostało wzięte przez uczestników na poważnie, stało się pierwowzorem ogólnopolskich festiwali wideoklipów. Rok 1990 to nagły rozpad grupy i moje lądowanie u boku Madzi w Gdańsku. Tu spotkałem się z ogromnym środowiskiem młodych niezależnych grup muzycznych, których sterem była właśnie Madzia. Uczestniczyłem w wydarzeniach tamtego czasu, a wciąż towarzyszyła mi kamera filmowa, ta sama z okresu YF. Doszliśmy z Madzią do wniosku, że konieczne jest promowanie gdańskiej sceny muzycznej poprzez wyświetlanie w telewizji państwowej wideoklipów. Tych wideoklipów wtedy prawie nie było, ktoś coś zrobił w telewizji w Warszawie czy we Wrocławiu. Gdy wreszcie dzięki pomocy paru przyjaciół zrobiliśmy pierwszą profesjonalnie nagrałą pracę, a później drugą i trzecią, zauważyliśmy, że trzeba stworzyć program w telewizji lokalnej, gdzie można by było je emitować. Ciężko było, ale wniknęliśmy jakoś przez tylne drzwiczki do telewizji, gdzie dopiero zaczęły następować generalne przemiany.

Neptun Television

– tak nazywał się nasz pierwszy program, ale przedtem Madzia zorganizowała w Operze Leśnej w Sopocie dwudniowy festiwal MAFFIA, na którym zagrała cała ówczesna licząca się scena gdańska i tak zwana „Warszawka”. Madzia, jak przystało na tego rodzaju przedsięwzięcie, zleciła Telewizji Gdańsk nagranie koncertu wozem trzykamerowym. Oczywiście, nie miała wtedy jeszcze pieniędzy

na opłacenie tego nagrania. Telewizja nakręciła materiał i tak impreza przeszła do historii. W końcu na jesieni udało się nam pozyskać sponsorów i zrobić w Tv Gdańsk dwa pierwsze odcinki *Neptun Television*, które zostały wyemitowane z pełnym sukcesem w programie drugim TVP. W tym czasie Madzia kreowała takie zespoły, jak Garden Party, Oczi Czarne, Golden Life, IMTM i wiele innych, które powoli rodziły się w sali prób Domu Kultury na Suchaninie w Gdańsku, zwanego – z powodu permanentnego zamieszkania – „Burdelem”. Ten klub i jego okolica stał się również planem zdjęciowym pierwszych wideoklipów. Gdyńska Apteka i No Limits zamówili u nas swoje pierwsze wideoklipy. Niebawem zaczęły zjeżdżać do Gdańska inne kapele. Pracowaliśmy w pocie czoła. Ciasne mieszkanie w wieżowcu na Chełmie przeistaczało się w ciągu dnia w studio telewizyjne, a wieczorem w laboratorium filmowe (pamiętam, jak próbowałem wywołać film 16 mm w radzieckim koreksie). Całe mieszkanie było suszarnią taśmy filmowej. Oczywiście film był porysowany, poplamiony, ale to szczególnie dodawało mu smaku, waloru niezależności i dokumentu. Na wiosnę zostaliśmy wyrzuceni z telewizji, posądzeni niesprawiedliwie o przedpremierową emisję naszych wideoklipów w nocnym programie z Warszawy. Nic to, działaliśmy dalej. Wiosna zaobfitowała ładnymi pracami dla Formacji Nieżywych Schabuff pt. *Baboki* i No Limits – *Stay on The River Bank* oraz nieszczęściem – zachorował ciężko Jordan, syn Madzi. Żyjąc między szpitalem, podróżami do Warszawy, produkcją wideoklipów i koncertami gdańskiej sceny muzycznej wiedzieliśmy, że rozkręciliśmy już maszynę polskiego wideoklipu.

To do nas przyjeżdżały grupy z całego kraju. Realizowaliśmy te prace w niezwykłych miejscach. Niedokończone instalacje Portu Północnego, dom podcieniowy na Żuławach, składowisko złomu w Gdańsku, obwodnica trójmiejska, bazar – to były nasze plany zdjęciowe. Często używaliśmy wtedy kamer 16 mm Arriflex BL, którymi nie nakręcano już materiałów do telewizji. Weszły wtedy do użytku kamery BetaCam SP. Metoda tworzenia wideoklipów była podobna jak na Zachodzie. Kamerą filmową kręciliśmy krótkie ujęcia, przebitki, zdarzenia. Taśma po wywołaniu poddawana była często zabiegom artystycznym: drapania, malowania, wywabiania. Żeby zmontować taki materiał na profesjonalnym montażu, trzeba było przegrać film na taśmę wideo. Na początku z projektora filmowego 8 lub 16 mm po prostu wyświetlaliśmy film bez dźwięku na kartkę papieru formatu A4 i rejestrowaliśmy wprost z ekranu przy pomocy kamery elektronicznej. Tak przygotowane kasety zanosiliśmy na montaż. Tam realizację wideoklipu można było zacząć od wgrania na taśmę samego dźwięku, a potem kawałek po kawałku wklejaliśmy na muzykę poszczególne sceny filmu.

W tym czasie zaczął się burzliwy rozwój nowych technologii telewizyjnych. Pierwsze animacje komputerowe, które wzbogacały wideoklipy, realizowaliśmy na dziecięcym komputerze Amiga 500. Potem telewizja gdańska otrzymała mikser do wizji, co wzbogacało kreację obrazu o przenikanie i inne ciekawe efekty. Już przedtem eksperymentowałem poprzez wielokrotne naświetlanie taśmy filmowej, jednak połączenie eksperymentów filmowych i video dawało zupełnie nowe możliwości obrazowania muzyki. Jednak siłą naszych wideoklipów była spontaniczność i pomysły realizacyjne. Przebieraliśmy artystów sceny rock’n’rollowej Trójmiasta, malowaliśmy ich, dopracowywaliśmy tak zwany image. Nikt tego przedtem nie robił. Scena krajowa miała wizerunek rockmanów wychowanych na Jarocinie: czarne kurtki skórzane, dżinsy, długie włosy.

Zaczęliśmy od zupełnej czerni: to były Oczi Czarne, pierwsza kapela instrumentalnie, wokalnie wybitnie żeńska. Stworzyliśmy im mroczny klimat w wideoklipach *Kryminal* i *Be Carefull*. Zrobiliśmy dla polskiej telewizji zauważony przez widzów program o zespole, składający się z pięciu wideoklipów realizowanych w różnych konwencjach i technologiach. Ten nowy rodzaj programów stał się bardzo popularny w Polsce cztery lata później, gdy narodziła się *Muzyczna Jedynka*. My robiliśmy je w roku 1990. *Kolor* to znakomita, pierwsza płyta zespołu Golden Life. Koncert „Goldenów” w Jaroci-

nie był zaskoczeniem na – wyglądającej dość jednolicie pod względem muzycznym i odzieżowym – scenie tego okresu. Nagle wkroczył zespół o bardzo dynamicznym zachowaniu i przebrany w różnokolorowe koszule. Muzyka niosła wielką energię i radość. Powstały przeboje *Escape* i *Midnight Flowers*. Późniejszy koncert Golden Life na Międzynarodowym Festiwalu Piosenki „SOPOT’91” został zauważony przez prezentera brytyjskiej stacji MTV Paula Kinga, po czym nasze wideoklipy zostały właśnie w MTV zaprezentowane.

W 1991 roku, jako telewizyjni banici, postanowiliśmy reaktywować Festiwal Yach Film, robiąc z niego pierwszy festiwal polskich wideoklipów. Wspaniały zmysł organizacyjny Madzi i praca zaledwie kilku osób doprowadziła do spotkania entuzjastów polskiego wideoklipu. Co prawda połowa prezentacji była naszego autorstwa, ale już wtedy w kraju prężnie działali niezależni twórcy, realizujący swoje prace za pieniądze świeżo powstających, jak grzyby po deszczu, wytwórni fonograficznych, takich jak np. Zic-Zac. Impreza, mimo uboższego budżetu i statuetek wykonanych z kartonu oklejenego samoprzylepną złotopodobną folią, stała się ogólnopolskim wydarzeniem.

Przeprosiliśmy się od razu z dyrektorką Oddziału Gdańskiego Telewizji Polskiej, dając im możliwość relacji z tego festiwalu. Głównym wydarzeniem była uroczysta gala w Teatrze „Wybrzeże” i znakomite jam session w klubie „ŻAK”. Przewodniczącym jury był wtedy Maciej Dejczer. Okazało się, że dość szybko sam zajął się realizacją polskich wideoklipów. W późniejszych latach kwalifikowani jurorzy również nie omieszkali spróbować tej formy filmowej.

Na początku 1992 roku w porozumieniu z dyrektorką TVG powstaje cotygodniowa audycja telewizyjna *Telewizja Neptuna*. Jest emitowana w paśmie lokalnym, a pierwszym prezenterem zostaje Paweł „Konjo” Konnak, artysta wzięty z Totartu, trójmiejskiej grupy artystycznej, która w tym czasie kontestowała kulturę krajową i ogólnopolską. W ten właśnie sposób do telewizji publicznej trafili artyści z kręgów ówczesnej undergroundowej awangardy. Konnak witał co niedzielę o 10 rano wszystkich widzów słowami: „Cześć pszczołki moje kochane...” oraz na ośłodę dodawał: „Życzę Wam orgazmu permanentnego”... Ten styl zyskiwał sobie zwolenników i przeciwników. Krytykowano stosunek prezentera do widza oraz zupełnie nowy sposób prowadzenia audycji. Najbardziej zgorszone były kręgi autorów telewizyjnych, które w nowej audycji dopatrywały się kryzysu dotychczasowej formy porozumiewania się z odbiorcą TV. Program ten osiągał coraz większą oglądalność, więc stał się zagrożeniem dla „przyzwoitych” twórców telewizyjnych. Wynikiem tego kryzysu było powstanie ogólnopolskiej audycji przewidzianej na lato, pt.: *LALAMIDO*. Cotygodniowa pastylka surrealistycznej nowomody i nowomowy spowodowała społeczną akceptację tej formy wypowiedzi w telewizji. Odrobinię wcześniej pomagaliśmy Jurkowi Owsiakowi i Walterowi Chelstowskiemu w elementach audycji *Róbta co chceta*. Przewidziana na ferie zimowe siedmiodniowa seria stała się szybko hitem „Dwójki”. W jej sukcesie miały udział moje opatrzone dźwiękiem animacje, realizowane na komputerze dla dzieci AMIGA 500. Były to nadlatujące napisy, przemykające zwierzątka i wybuchy. Po roku tandem Owsiak–Chelstowski urodził ideę Wielkiej Orkiestry Świątecznej Pomocy. Weszliśmy w to z Magdą jak w dym, tym bardziej, że sami byliśmy przybici chorobą Jordana. Szukaliśmy możliwości operacji na Zachodzie. Łączyliśmy się ze wszystkimi, którzy podobnie jak my, szukali uzdrowienia dla swoich dzieci.. W Gdańsku, Złocięcu i Warszawie zrobiliśmy wideoklip do piosenki Voo Voo, która stała się hymnem Orkiestry. Orkiestra nie ruszyła od razu, musiała poczekać rok. Nikt z nas nie spodziewał się takiej akceptacji idei WOŚP. Okazało się, że jesteśmy potrzebni ludziom. Nawet nie kryłem łez wzruszenia, kiedy w niedzielną noc odczuwałem potęgę telewizji, medium zwróconego – dzięki nam – do ludzi. To była niezła robota: D’J Owsiak zakręcający publiczność telewizyjną; kwestujący na rzecz ich właśnie dzieci. Nikt przedtem tego nie robił. Zawsze były to dziennikowe informacje o zbiórkach na rzecz... a tu taki show!!!!

Jurek, my i wielu innych autorów telewizyjnych, nie zdradziliśmy polskich rockmenów. Orkiestra stała się również sceną promocji muzyki rockowej w Polsce. Nie zapomnę drugiej Orkiestry, kiedy pierwszy raz usłyszałem Hey i Nosowską w utworze *Moja i Twoja Nadzieja...* Kiedy to usłyszałem, odczułem jak wielką siłą jest telewizja, ileż dobrego można przez nią zrobić.

Konkurs wideoklipów szedł w tym czasie pełną parą. Gdy zaczynaliśmy festiwal, było zgłoszonych kilkanaście prac plus kilkadziesiąt naszych produkcji. Byliśmy wtedy fabryką. Pracowałem na filmie 16 mm, co bardzo się podobało zamawiającym. Mieli bowiem dosyć sztabowych ilustracji do muzyki wykonywanych kamerą BETACAM, której obraz przypominał felieton z dziennika telewizyjnego. Czarodziejem realizacji telewizyjnych tego okresu był niewątpliwie Darek Goczał, który wslawił się w latach osiemdziesiątych pionierską (jak na Polskę) transmisją na żywo koncertu grupy Republika na MFP w Sopocie. Użycie strobo i dymu stylizowało sterylny do tej pory obraz video na film. Legendarną produkcją filmową tychże lat pozostaje *Black & White* zespołu Kombi (zrealizowana przez Juliusza Machulskiego). Na uwagę zasługuje również *Piosenka młodych wioślarzy* zespołu KULT (autor nieznany), konsekwencja pionierskiej działalności Krzysztofa Szewczyka i jego programów telewizyjnych, w których pokazywał jako pierwszy światowe teledyski. Piosenka zawsze miała jakąś ilustrację w polskiej telewizji. Były to czarno-białe filmowe zapisy koncertów z festiwali polskich, takich jak Sopot, Opole, Kołobrzeg... Twórcy tychże krótkich filmów już wtedy dodawali do dokumentu jakieś dodatkowe zdjęcia przyrody, ludzi itd. Jednak hitem antenowym w tym czasie pozostawał występ na żywo znanej gwiazdy, sprowadzonej z Zachodu na festiwal w Sopocie.

Na pierwszym festiwalu polskich wideoklipów Yach Film w 1991 roku główną nagrodę otrzymał wideoklip *Warszawa* grupy T.Love, w realizacji francuskiego autora Nery Catineau. Paradoksem pozostaje to, że Francuz stworzył dzieło wybitnie polskie, rodzime i dowcipne, mając do dyspozycji raczej mały budżet i skromne środki realizacyjne. Ten wideoklip wytyczył ducha następnych festiwali. Zawsze staraliśmy się szukać tych prac, które są swojskie, widać, że zrobione w Polsce. I nie ze względu na prostotę realizacyjną, a z powodu nowatorstwa przekazu uczuć towarzyszących słuchaniu piosenki.

W tamtym czasie rodzi się pierwsi mistrzowie wideoklipu polskiego: Marek Kościewicz, Bolesław Pawica, Jarek Szoda, Maciej Dejczer, Marek Dawid, Filip Kovcin, Robert Baliński, Mariusz Wilczyński. Ich twórczość finansowo wspierała państwowa telewizja. Szczególnie na początku prym wiodła „Dwójka”, od początku będąca mecenasem festiwalu i anteną popierającą inicjatywy polskiej kultury. To w „Dwójce” znaleźli swoje miejsce młodzi niezależni dotąd twórcy skupieni wokół „ART Nocy”, kreowanej przez Marcina Krzyżanowskiego. Wykonywali oni wideoklipy do niekomercyjnej muzyki, pojawiającej się np. w programie *Brulion TV*. Następnym etapem była polityka władz „Jedynki”, która wslawiła się *Muzyczną Jedynką*. Refinansowano produkcje polskich wideoklipów, ich wykonanie zalecano najlepszym twórcom tejże formy. Dzięki „MJ” w tym czasie powstała całoroczna scena polskiego wideoklipu, obfitująca w szereg wybitnych prac do najlepszych polskich piosenek tego okresu. Obraz tych dokonań zauważony został na IV Yach Filmie. Niemal wszystkie nagrody jury przyznało utworom, których producentem był Pierwszy Program TVP S.A. W następnych latach „MJ” dominowała jako producent i kreator tej dziedziny sztuki. Pojawili się nowi twórcy polskiego wideoklipu: Janusz Kołodrubiec, Mariusz Grzegorzek, Robert Turło, Marek Śledziewski, Bo Martin, Jacek Kęcik, Jacek Taszakowski, Leszek Molski, Łukasz Janowski, Grzegorz Sadurski, Krystian Matysek i inni.

Połowa lat dziewięćdziesiątych to dla polskiego wideoklipu koniec dobrego ojcostwa państwowej telewizji. Narastająca konkurencja komercyjnych anten, badania oglądalności, walka o widza, wchłonięcie pierwszych polskich wytwórni fonograficznych przez koncerny światowe i zmiany personalne

w TVP, spowodowały nagły kryzys tej formy sztuki. Znikały programy muzyczne, przestano finansować produkcję wideoklipów, postrzegając tę formę sztuki jako reklamę towaru. Podobna opinia panowała w wytwórniach fonograficznych. Pamiętam wypowiedzi ludzi odpowiedzialnych za promocję w wielkich koncernach fonograficznych. Oni sami traktowali wideoklip jako reklamę śpiewającego artysty.

W ten sposób bezpowrotnie skończył się czas współpracy z telewizją publiczną, która jest zainteresowana emitowaniem wideoklipów jako atrakcyjnego programu dla siebie wyprodukowanego, a nie jako reklam napędzających komuś koniunkturę. Niestety, porażką telewizji okazał się nieudany projekt kanału muzycznego „Tylko Muzyka”, przeznaczanego dla sieci kablowych. Jednak tam trochę wcześniej zagnieździł się „ATOMIC TV”. Zwyciężył w kablówkach, szczególnie w PTK, a jego program to sety tematyczne wideoklipów zachodnich, także i polskich. Ostatnio próbuje własnej produkcji, jak zaprezentowane na ubiegłorocznym [1998] festiwalu Yach Film godzinne programy o Kulcie i ONA. Wady Atomic-u to brak pieniędzy na własną produkcję i średni poziom artystyczny audycji. Mimo wszystko istnieje jako jedyny kanał muzyczny w 40-milionowym kraju. Niemcy, o populacji sięgającej 80 milionów ludzi, posiadają ok. 10 anten muzycznych. Ich „boom” na swojską muzykę pop przypadł właśnie za czasów straconej *Muzycznej Jedyńki*. Znakomite niemieckie wideoklipy naznaczone są wysokim poziomem artystycznym – dzięki bogatym budżetom. I tu nie chodzi o igrzyska. Każda nacja jest zainteresowana kreowaniem własnego narodowego rynku muzycznego. Taka jest również Francja, Włochy. Anteny muzyczne przynoszą też niemałe dochody z emisji reklam skierowanych do młodego widza, reklam napojów, ubiorów, butów, kosmetyków. W ten sposób pozyskuje się również środki finansowe na produkcje wielkich przedsięwzięć artystycznych, takich jak festiwale, koncerty, ogólnoswiatowe konkursy.

Wideoklipy w Polsce są jedyną najbardziej sprawną formą promocji muzyki. Jednocześnie są osobną formą sztuki, w której na równych prawach egzystują twórcy i wykonawcy piosenki, jak i realizatorzy obrazu. Produkcja rośnie tu z roku na rok.

VII edycja Festiwalu Polskich Wideoklipów Yach Film '98 – to pokaz ponad 160 prac zrealizowanych w ciągu jednego roku. Poziom tych prac może konkurować z podobnymi produkcjami na Zachodzie. Znowu pojawiło się paru znakomitych polskich mistrzów tego gatunku: Krzysztof Pawłowski, Tomasz Madejski, Jarosław Barzan, Mariusz Palej, Andrzej Wąsik. Ich prace w naszym kraju są zdecydowanie na najlepszym poziomie.

Artyści i ich prace mają się dobrze, gorzej jest z anteną. Trzeba taką powołać. Najlepiej, gdyby była anteną publicznej telewizji, której archiwizacja zapchana są znakomitą produkcją muzyczną ostatnich lat. Wielokrotnie prezentując najlepsze klipy z festiwalu Yach Film spotykam się z ludźmi, którzy po raz pierwszy oglądają je w całości. Świadczy to o małym upowszechnieniu tych utworów na antenach polskich nadawców telewizyjnych. Dopiero rozwiązanie problemów prawnych i jakaś konkretna polityka TV może przywrócić dawną sławę tej formy muzyczno-filmowej wypowiedzi. Pozostaje również inny sposób, do tej pory nie wykorzystywany – jest to powstanie wydawnictw DVD. Będzie można kupić płytę z nowymi polskimi wideoklipami i odtwarzać je w domu. Dystrybucja byłaby podobna, jak przy płytach fonograficznych. Wideoklipy, jako osobne dzieła, podobnie jak filmy, będziemy mogli oglądać w zaciszu domowego ogniska...

DKF ŻAK i inne

Początek nowej epoki

...nie był obiecujący ani dla DKF ŻAK, ani dla ruchu dkf-owskiego.

Z ŻAKA odszedł Jurek Dziąba, wieloletni prezes DKF-u, i pod skrzydłami Spółdzielni „Gdańsk”, zarządzanej przez Maćka Płażyńskiego założył nowy Klub Filmowy „Gdańsk”. DKF Studentów Politechniki Gdańskiej „Sonda Biax” definitywnie przestał istnieć – odeszli studenci, którzy go prowadzili, uczelnia zdemontowała kabinę projekcyjną.

DKF „Gdańsk” po niecałym roku umarł śmiercią naturalną. Choć miał możnego protektora i naprawdę niezły start – m.in. spotkanie z Günterem Grassem – nie miał szans w tak krótkim czasie ugruntować swojej pozycji, zwłaszcza, że protektor był trochę niecierpliwy, a zmiany polityczne 1989 roku przeciągnęły jego uwagę w stronę spraw ważniejszych. Poza tym widzów odstraszała wielka i nieprzytulna sala NOT-u, na którą zdecydował się DKF „Gdańsk”, bo nie chciał wiązać się z kinami będącymi pod kuratelą władzy. No i z czasem okazało się, że trudno prowadzić działalność w cieniu „wielkiego brata”. Legendy ŻAKA nie udało się pokonać. Co dla samego ŻAKA było marnym pocieszeniem w czasach odpływu widzów. Po prawie ośmioletniej obecności DKF-u na Wydziale Humanistycznym UG, ŻAK zrezygnował ze swojej uniwersyteckiej filii.

Rok 1989 był także końcem Festiwalu „Młode Kino Polskie”. Festiwalem, którego współorganizatorem było Koło Młodych Stowarzyszenia Filmowców Polskich, przestali interesować się i filmowcy, i studenci szkół filmowych. MKP było konkursem otwartym, bez selekcji wstępnej. Zgłaszane filmy i etiudy były ciągle na przyzwoitym poziomie (m.in. *Józko* Dariusza Jabłońskiego, *Pomarańczowa alternatywa* Mirosława Dembińskiego, *Robak* Mariusza Grzegorzka, *Pilowanie* Teresy Kotlarczyk, *Koniec świata* Doroty Kędzierzawskiej czy ... *Konsul* Mirosława Borka), ale sam festiwal nie był już forum dyskusyjnym młodych i starych. Zresztą, jakieś fatum wisiało nad tą ostatnią edycją. W krótkim czasie na zawsze odeszli kolejno nasi przyjaciele: Andrzej Kraszewski, szef Koła Młodych SFP, Jacek Skalski, juror festiwalu oraz Juliusz Burski, gość MKP.

Końcówka lat 80. to nie tylko puste półki w sklepach, to także puste kina, kompletna bryndza na rynku (cha, cha, cha, na jakim rynku?!) dystrybucji. Zamykano kina, a urynkowienie gospodarki, za którym poszło „urynkowanie” kultury, pociągnęło za sobą upadek ruchu dkf-owskiego. DKF-y działające w domach kultury w małych miastach lub pod „opieką” państwowych przedsiębiorstw padały jak muchy. Dziś, po dziesięciu latach, z dawnych kilkuset zostało się niewiele ponad 100. Te najsilniejsze („Bariera” przy Chatce Żaka w Lublinie, „Pałacowe” w Poznaniu, „Rotunda” w Krakowie czy nasz ŻAK) są prowadzone przez weteranów opętanych magią kina. Lepiej nie pytać ich o wiek.

Dla rynku filmowego i dla DKF-ów był...

...przełomowy rok 1990

Niebezpieczne związki Stephena Frearsa były pierwszym filmem rozpowszechnianym przez prywatnego dystrybutora. Narodził się rynek! – wspomniano w okolicznościowych tekstach pięć lat później. Z tym rynkiem to gruba przesada. Urynkowano dystrybucję filmów, nie sprywatyzowano kin. Już

wówczas w branżowej prasie podniesiono larum na temat, „jak to multipleksy zniszczą nasze kina”. Temat okazał się wdzięczny i wieczny, tyle, że w Trójmieście buduje się już dwa multikina – oczywiście na najlepszych działkach w centrum. A trójmiejskie kina dalej straszą PRL-owskim wystrojem i temperaturą, którą zdeorientowani cudzoziemcy biorą za rozstrojoną klimatyzację. Ale to na marginesie.

Niebezpieczne związki stały się dla ŻAKA impulsem do przejścia od agenta kina w budynku Żaka¹. Agent, miły skądinąd człowiek, preferował filmy kung-fu i erotyczne. DKF-owskie przeglądy, które odbywały się w tej samej sali stanowiły dysonans na tle filmów z rozpoczynającym właśnie błyskotliwą karierę Van Dammem czy apetyczną Sylwią Kristel. W końcu jednak studyjne kino ŻAK, którego repertuar uzupełniał program DKF ŻAK, ruszyło 2 listopada 1990 roku. Naszym celem – Jacka Zielińskiego (obecnie USA), Jacka Probulskiego (obecnie Syrena Entertainment Group) i moim – było stworzenie dobrego kina o określonym obliczu. Zajęło nam to cztery lata. Organizowaliśmy imprezy, zabiegając o atrakcyjne filmy i odpowiednio je promując. DKF i kino stały się jednym. Kino utrzymywało DKF. DKF uczył młodych ludzi smakowania kina. Po czterech latach już nie pytano nas, co to za jeden ten *Obywatel Kane*, a nazwisko Bergmana (tak!) nie był pustym dźwiękiem dla studentów polonistyki.

W międzyczasie Zrzeszenie Studentów Polskich rozwiązało... Klub Studentów Wybrzeża ŻAK. Przytomni radni powołali Klub Studentów ŻAK, ale sami dopiero uczyli się rządzić, statut Klubu był więc trochę „niedopracowany”, a prezesem został chłopiec mający dobre chęci i żadnego doświadczenia. Długi Klubu, który po raz pierwszy był „panem na włościach” w budynku przy Wałach Jagiellońskich, rosł w szybszym tempie niż galopująca inflacja w poprzedniej epoce. Ale dla DKF-u nie miało to większego znaczenia. DKF ŻAK, który powstał o rok wcześniej niż sam klub, zawsze był „państwem w państwie”. W ciągu 42 lat prezesów Klubu ŻAK było kilkunastu, kilkudziesięciu (?), prezesów DKF-u – trzech.

Już wtedy, a może raczej jak zawsze, w programie DKF-u i kina królowały filmy niedostępne gdzie indziej, jak choćby *Ostatnie kuszenie Chrystusa*, *Brasil* czy *Koyaanisqatsi*. ŻAK był także jedynym miejscem, gdzie można było zobaczyć filmy dokumentalne: film Bolesława Sulika *In Solidarity* wywołał burzliwą dyskusję wśród widzów, *Usłyszcie mój krzyk* Macieja Drygasa był dla nas szokiem, filmy twórców Studia Video Gdańsk (pamiętam *Kaszubów* i *Scenę Plastyczną Leszka Mądzika*) poruszały w nas różne struny.

Było dobrze. Program był coraz bardziej spójny, dystrybutorzy sprowadzali coraz więcej filmów specjalnie dla kin studyjnych. W DKF-ie królowały obok kina europejskiego filmy z Jackiem Nicholsonem, Alem Pacino, Robertem De Niro, filmy Polańskiego, Woody Allena. Przynajmniej raz na pół roku graliśmy *Czas Apokalipsy* i *Lot nad kukulczym gniazdem*.

W 1993 roku skończyła się pewna epoka. W kwietniu odbyły się ostatnie „Konfrontacje filmowe”. Wielka szkoda. Na tle hollywoodzkiej sieczki, która właśnie zaczęła dominować w kinach, „Konfrontacje” świeciły dawnym blaskiem (w programie m.in.: *Barton Fink*, *Anioł przy moim stole*, *Nagi lunch*, *Zawieście czerwone latarnie* czy *Piękna złoźnica*). W październiku umarł Fellini. To był początek końca kina Mistrzów.

Ale najgorsze miało dopiero przyjść.

¹ Obecnie Nowy Ratusz – siedziba Rady Miasta Gdańsk [red.].

Czarny dzień dla DKF-ów

...to 1 czerwca 1995 roku, kiedy FilMOTEKA Narodowa wstrzymała wypożyczanie wszystkich filmów. Amerykanie zażądali wykupienia licencji na swoje tytuły znajdujące się w zbiorach FilMOTEKI lub zniszczenia kopii. Powiało grozą, bo mieli prawa także do filmów europejskich, m.in. Viscontiego i Antonioniego.

Z czasem sprawa unormowała się, ale tylko częściowo. DKF-y mogą wypożyczać wszystko oprócz filmów... amerykańskich. Tak więc od 1996 roku prowadzą kluby filmowe główkują, jak nauczać historii kina bez pokazywania dzieł Sama Peckinpaha, Martina Scorsese czy Francisa Forda Coppoli. O istnieniu Jamesa Deana czy Marilyn Monroe młody kinoman dowie się nie w sali kinowej, a na wystawie prac Andy Warhola.

I być może tylko ta sytuacja jest pewnym (podkreślam: pewnym) usprawiedliwieniem postawy młodego gdańskiego dkf-owskiego „działacza”, który stwierdził, że nie widzi potrzeby podpisywania umowy z FilMOTEką Narodową, bo nie ma tam nic ciekawego. Dla niego kino zaczyna się od Tarantino i Rodriguez, bo Fellini, Kurosawa czy Truffaut to „nic ciekawego”. Właśnie tacy ludzie zakładają dziś DKF-y.

Bo nowe DKF powstają

Przez trzy lata działała „Miłość blondynki” na UG. W Gdyni, w teatrze Miejskim od paru lat funkcjonuje DKF „Żyrafa”. Z punktu widzenia „starej gwardii” ruchu dkf-owskiego, są to raczej kina studyjne. Pokazują filmy z bieżącego repertuaru, zgrane w premierowych kinach.

Tak jest w przypadku DKF „Żyrafa” w Gdyni. Dwie sale kinowe w tak dużym mieście to zwyczajnie za mało. Gdyby „Żyrafa” wyświetlała filmy codziennie, też miałyby widzów. DKF „Miłość blondynki” była typowym DKF-em (kinem?) uczelnianym – atutem były projekcje na miejscu i niskie ceny biletów, dużo niższe niż w kinach. Repertuar był nieco „dyskusyjny” i być może dlatego DKF ten już nie istnieje, czy też tylko zawiesił działalność (?).

„Miłość blondynki” nie była wyjątkiem. Tak samo działają niektóre DKF-y uczelniane w Polsce, DKF-y w małych miastach, które muszą się same utrzymywać, a nierzadko także swoich „mecenatów”, np. Domy Kultury. Na szczęście powstają także DKF w „starym stylu”. Do nich zalicza się „Niebieski kocyk”, DKF uniwersytecki – niestety, w Toruniu.

Wygląda na to, że DKF ŻAK im. Zbyszka Cybulskiego panuje raczej niepodzielnie w Trójmieście. To oczywiście nieprawda. Powinniśmy pamiętać jeszcze o dwóch ośrodkach filmowych.

Jedno z nich, zwane Gdańskim Centrum Filmowym, czyli po prostu kina „Kameralne” i „Helikon”, od 11 lat organizuje konkurs wiedzy o filmie dla młodzieży szkół ponadpodstawowych. Lokalny początkowo konkurs rozrósł się do poważnej, ogólnopolskiej imprezy. Jednym z jej pomysłodawców była Anna Knap-Morzyk, która od początku szefuje GCK. Do 1995 roku w programie GCK znajdowały się pozycje z FilMOTEKI Narodowej. Fani kina mogli przypomnieć sobie stare komedie z Flipem i Flapem czy Haroldem Lloydem, zapoznać się ze wszystkimi gatunkami filmowymi.

GCK nie podlega firmie „Neptun Film”, a warszawskiej Agencji Dystrybucji Filmowej, zarządzającej siecią kin studyjnych, do której należało także kino ŻAK. GCK przynajmniej raz w roku prezentowało interesujące przeglądy filmowe przygotowywane przez ADF, m.in. przegląd filmów twórców grupy Monty Pythona, przegląd filmów Bergmana, Beneixa, Kawalerowicza, Wajdy, Kieślowskiego. Bardziej zatwardziali fani kina mogli w GCF poznać kinematografię hinduską, turecką czy brazylijską. Gościem GCK był Alan Parker i Volker Schlöndorff. Tegorocznej (1999 r.) edycji konkursu wiedzy o filmie towarzyszył przegląd „Nowe kino szwedzkie”.

Drugim ośrodkiem filmowym wartym wspomnienia jest Gdański Klub Fantastyki, który jest nieformalnym spadkobiercą DKF „Sonda Biax” z Politechniki Gdańskiej. Specjalnością „Sondy Biax” były konwenty science-fiction, na które zjeżdżali fani fantastyki z całej Polski. Od czterech lat konwenty takie organizuje właśnie Gdański Klub Fantastyki. Klub wydaje także książki poświęcone filmowi.

Chochła dziegciu w beczce miodu

... to obecna sytuacja Klubu ŻAK, a tym samym i żakowskiego DKF-u.

Od kwietnia 1999 roku do połowy 2001 ŻAK pozostaje bez własnej siedziby. Nowy, we Wrzeszczu, pomieści kino, większe niż w budynku przy Wałach Jagiellońskich. Żak znajdzie się bliżej uczelni, w części Gdańska będącej praktycznie pustynią kulturalną. To są jakieś perspektywy. To dużo. Rok wcześniej nie mieliśmy nawet tego.

W sumie ostatnia dekada dla DKF ŻAK to nie był okres stracony. Od kilku lat do DKF-u napływa nowa publiczność, która z zachwytem odkrywa dla siebie filmy np. Carlosa Saury czy czeskiej szkoły. Końcówka lat 90. była naprawdę dobra: przeglądy monograficzne prezentujące twórczość mistrzów kina, a nawet pojedyncze pokazy były oblegane przez widzów, którzy czasami w małej sali żakowskiego kina obsiadali każdy wolny kawałek podłogi. Comiesięczne informatory kina „Nasz ekran” i wydawnictwa monograficzne (o Fellinim, Viscontim, niemieckim ekspresjonizmie etc.), czasami powielane na rozklekotanym żakowskim kserze, błyskawicznie rozchodziły się wśród kinowej publiczności. I tak na pewno będzie w nowym Żaku, może nawet lepiej. Ale co będzie się działo przez dwa najbliższe lata?

Nie pamiętam, jaki film oglądałam pierwszy raz w pachnącym jeszcze farbą żakowskim kinie na przeglądzie „Skandal w filmie” w styczniu 1988 roku, choć był to mocny przegląd i mocne filmy. Kino stworzył mój poprzednik Jurek Dziąba, ale to było moje kino. Pożegnałam się z tym miejscem swoim najukochańszym *Amarcordem* Felliniego. Być może z czasem zapomnę o tej projekcji – film oglądałam tak często. Nigdy jednak nie zapomnę ostatniej projekcji, twarzy Zbyszka Cybulskiego i jego słów: „Do widzenia, do jutra”.

Kalendarium

1989

Ostatnia (6) edycja Festiwalu „Młode Kino Polskie”

Pierwsza edycja „Małej akademii filmowej” – działała do 1998 roku
ważniejsze przeglądy:

Kino lat 80.

II Odjazdy Filmowe (współpraca z PWSSP)

Przegląd filmów François Truffaut

1990

2.XI – inauguracja działalności kina ŻAK (*Niebezpieczne związki* oraz m.in. *Obywatel Kane*, *8 i pół*, *Powiększenie*)

ważniejsze przeglądy:

Kino lat 80.: odnowa kina brytyjskiego

Studenckie konfrontacje

Przegląd filmów Alfreda Hitchcocka

Przegląd filmów Luisa Buñuela

Inne spojrzenia

Ten stary diabeł seks

1991

31.III – Zrzeszenie Studentów Polskich rozwiązuje Klub Studentów Wybrzeża ŻAK i opuszcza budynek Żaka

1.IV – Rada Miasta Gdańska powołuje Klub Studentów ŻAK (dziś po prostu „Klub ŻAK”)

inauguracja trwającego dwa lata cyklu „Studio Video Gdańsk przedstawia...”

I – 35 lat DKF ŻAK

II – pierwszy numer „Ostatniego cięcia”, comiesięcznego informatora kina i DKF; od 1997 roku jako „Nasz ekran” (w nawiązaniu do nazwy dkf-owskiego biuletynu z lat 60.)

ważniejsze przeglądy:

Psychika, karta choroby

Wietnam raz jeszcze

Przegląd filmów francuskich

Kino gatunków: Horror

Kino gatunków: Western

Festiwal Szekspirowski

Kino Dereka Jarmana

1992

XI – „Kino moralnego niepokoju” – impreza towarzysząca FPFF, gośćmi DKF-u byli m.in. Andrzej Wajda, Janusz Kijowski, Daniel Olbrychski

ważniejsze przeglądy:

Diabelski zawód

Filmy Andrieja Tarkowskiego

Przegląd filmów japońskich (współpraca z Ambasadą Japońską i Fundacją Japońską w Tokio)

Wiosna filmowa czyli zamiast Konfrontacji

Festiwal Themersonów

Różne oblicza kontestacji

Nowe kino francuskie

Tylko Monty Python

Muzyka w filmie

Kino gatunków: Fantastyka (35. Spotkania Jesienne)

1993

IX – Forum „Razem w Europie”

XI – gościem DKF-u jest Lindsay Anderson

ważniejsze przeglądy:

Filmowy Nowy Jork

Wokół Hitchcocka

Filmy z Jackiem Nicholsonem

Złote lata prohibicji

Filmowe adaptacje Dostojewskiego

Przegląd filmów Felliniego

1994

ważniejsze przeglądy:

Przegląd filmów Romana Polańskiego

Portret aktora: Harvey Keitel

W stronę historii kina i nie tylko

W stronę kina gatunków i nie tylko

Portret aktora: Al Pacino

Portret mistrza: Ingmar Bergman

Z estrady na ekran

Portret mistrza: Robert Altman

Ameryka zdegenerowana

1995

X – na ręce przewodniczącego Rady Miasta Gdańska złożono ponad 6 tysięcy podpisów osób protestujących przeciwko odebraniu Klubowi ŻAK budynku Żaka

28.XII – Rada Miasta Gdańska postanawia przeznaczyć budynek Żaka na siedzibę... Rady Miasta

X – plebiscyt „Złota dziesiątka polskich filmów” (1. *Rejs*, 2. *Popiół i diament*, 3. *Nóż w wodzie*, 4. *Psy*, 5. *Wrony*)

28.XII – spotkanie (pierwsze od wielu lat) prawie wszystkich działaczy DKF ŻAK w 40. rocznicę powstania DKF-u

ważniejsze przeglądy:

Portret aktorki: Catherine Deneuve

Portret mistrza: Luis Buñuel

Portret aktora: Robert de Niro

Portret mistrza: Werner Herzog (współpraca z Ambasadą Niemiec i Nadbałtyckim Centrum Kultury)

Przegląd filmów Petera Greenawaya

Portret mistrza: Milos Forman

Filmy ze Zbyszkim Cybulskim

Współczesne kino brytyjskie

Kino kultowe

Kino niemieckie

Portret aktora: Gary Oldman

Portret aktora: Tim Robbins

Ogrody wyobraźni (współpraca z Miejskim Domem Kultury w Gdańsku)

Dni brytyjskie w Polsce (współpraca z Ambasadą W. Brytanii i British Council)

1996

I – obchody 40-lecia DKF ŻAK „40 lat DKF ŻAK na stulecie kina”

ważniejsze przeglądy:

Niemiecki ekspresjonizm filmowy

Portret mistrza: Georg Wilhelm Pabst

Filmowe adaptacje *Opowiadań o trudnej miłości* G.G. Marqueza (współpraca z Instytutem Cervantesa)

Balticum'96 – przegląd filmów dokumentalnych z krajów nadbałtyckich (współpraca z NCK)

Filmowe adaptacje literatury hiszpańskiej (współpraca z Instytutem Cervantesa)

Dni Dereka Jarmana (współpraca z CK Rotunda, British Council i NCK)

Świat za kratami

Przegląd filmów litewskich (Nowa Litwa – współpraca z NCK)

Portret mistrza: Nikita Michajłow

Ogrody Charona

Portret mistrza: David Wark Griffith

1997

XI – 40-lecie Klubu ŻAK (kiedyś: „Klub Studentów Wybrzeża”)

ważniejsze przeglądy:

Mroczny świat Dostojewskiego

Cyberiada

Szekspir na ekranie

Irlandczycy

Przegląd filmów fińskich (współpraca z NCK i Ambasadą Finlandii)

Kino na Antypodach

Portret mistrza: Istvan Szabo

Wokół Szekspira – Dni brytyjskie w Gdańsku (współpraca z Ambasadą Wielkiej Brytanii i British Council)

Mike Leigh i Ken Loach – sumienie brytyjskiego kina

Przegląd filmów francuskich

Następca Formana: Jan Svěrák

Zaduszki filmowe

Smak jazzu

Sny Carlosa Saury

Tydzień młodego kina niemieckiego (współpraca z Goethe Institut)

Niemcy jesienią II (współpraca z Państwową Galerią Sztuki w Sopocie)

1998

VII – nagroda Prezydenta Gdańska w dziedzinie kultury dla trójki Żakowców

VIII – decyzja władz Gdańska w sprawie przeznaczenia starej zajezdni we Wrzeszczu na nową siedzibę Klubu ŻAK

ważniejsze przeglądy:

Czarne kino

Kino proletariackie

Generacja X

Portret mistrza: Federico Fellini

Portret mistrza: Jean-Luc Godard

Poeta ekranu: Wim Wenders

Kino operatorów

Portret aktora: Jeremy Irons

Złoty wiek komedii (współpraca ze Stowarzyszeniem Plenipotentów im. J. Tadeusza)

Zaduszki filmowe

Dwa oblicza kina szwedzkiego: Ingmar Bergman i Bo Widerberg (współpraca z NCK)

Portret mistrza: Michelangelo Antonioni

1999

31.III – *Do widzenia, do jutra* – ostatni seans filmowy w kinie w budynku Żaka przy ul. Wały Jagiellońskie 1

ważniejsze przeglądy (do marca):

Portret mistrza: Luchino Visconti

Miejskie symfonie

Magowie kina

Portret mistrza: Andriej Tarkowski

Portret mistrza: Siergiej Eisenstein

osobowości na XXI wiek

GALERIA C 14⁻⁻⁻

Wprowadzenie

Stowarzyszenie Klub Inicjatyw Społecznych zaistniał formalnie w październiku 1990 r., ale sama inicjatywa sięgała korzeniami przełomu lat 1970/80. Ówczesni animatorzy KIS oraz twórcy Gdańskiej Alternatywy zaczęli swą działalność w klubie Carillon i w opozycji demokratycznej. Od początku podstawowym celem była aktywizacja społeczeństwa oraz integracja środowisk z pogranicza kontrkultury i młodej opozycji. W roku 1989 rozpoczęto walkę o legalizację działań grup nieformalnych oraz plac na Hyde Park. 29 lipca 1989 r. odbyło się oficjalne otwarcie Placu Wymiany Pozytywnej. Menelstwo, akcja bieżąca i brak lokalu położyły kres tej inicjatywie. Po naciskach na Radę Miasta, w końcu 1990 kontestacja mogła być wreszcie zastąpiona budowaniem alternatywy. W budynku przy ul. św. Barbary 3 rozpoczął działalność KIS, a w nim, od stycznia 1991 r., Galeria – pracownia C 14⁻⁻⁻.

Cele statutowe Klubu Inicjatyw Społecznych¹

- „– stworzenie ośrodka wolnej kultury,
- organizacyjne i materialne wspieranie działań i grup nieformalnych oraz umożliwienie im zaistnienia w życiu społecznym i kulturalnym (przejście z destrukcyjnego marginesu do działań pozytywnych),
- reprezentacja prawna działań i grup nieformalnych,
- kultywowanie, wyzwalanie i propagowanie przejawów twórczych i form życia społecznego alternatywnych wobec cywilizacji opartej na przymusie, rywalizacji, hierarchizacji, ujednoliceniu, konsumpcjonizmie, niszczeniu środowiska naturalnego i braku harmonii z naturą,
- określenie i obrona praw człowieka do kreacji rzeczywistości kulturalno społecznej oraz stwarzanie warunków do jej realizacji”.

GALERIA C 14⁻⁻⁻, ulica św. Barbary 3, w okresie 1991–1992

Fragmenty wywiadu przeprowadzonego przez Arka Drewę²

– Chciałbym, żeby nasza rozmowa dotyczyła przede wszystkim zjawiska zwanego „Galerią”.

Andrzej Awsiej – Właściwie na początku była to tylko pracownia, miejsce, gdzie Marek może składać swoje blachy, a ja mogę tłuc cegłę. Chyba niczego innego tutaj nie wymyślimy, są biura, kawiarnie itd., a mnie potrzebna jest pracownia.

Marek Rogulski – Pierwotnie C 14⁻⁻⁻ była wyłącznie pracownią, jednakże naturalna potrzeba wytworzyła okoliczności, w których to miejsce zaczęło pełnić funkcję galerii. (...) Galeria jednak nie musi być jedynie miejscem, nie jest też punktem docelowym, jako że powinna być tylko pośrednikiem, sy-

¹ Fragment ze statutu KIS. Rozdział II: Cele i środki działania. Wpisano do rejestru Stowarzyszeń pod nr St – 176 Gdańsk, 13.11.1990.

² Fragmenty wywiadu z Andrzejem Awsiejem i Markiem Rogulskim, przeprowadzonego wiosną 1992 r. przez Arka Drewę dla pisma „Metafizyka Społeczna” nr 1.

napsą pomiędzy artystami, którzy chcą dotknąć energii wizualizujących się w obiektach artystycznych bądź samych artystach.

Andrzej Awsiej – Gdy zaczynaliśmy, było dla nas oczywiste, że rzeczy, które wykonujemy, chcemy pokazywać, a jednocześnie byliśmy zgodni co do tego, że sprawą najbardziej istotną jest pracownia. Zauważ, że właściwie już podczas trwania wystawy w różnych miejscach są prowadzone prace, nikt ich nie przerywa.

Marek Rogulski – Sądzę, że takie miejsca jak *C 14* są czymś więcej niż tylko drętwo rozumianą galerią. Mają w sobie coś pierwotnego. Można to odnieść do działań prehistorycznych, lub też przywrócić się funkcjonowaniu sztuki w okresie renesansu. (...) Podobnie działo się w kościołach.

Andrzej Awsiej – Coś z tego klimatu odnalazłem w dawnych uniwersytetach. Kraków posiadał unikatowe książki, które przyciągały ludzi dosłownie z całej Europy. Przyjeżdżali więc w poszukiwaniu Mistrza i Księgi. (...) Wszystko to służy wymianie myśli nie tylko pojęciowej, lecz również tej przekładanej na obrazy, na ruch, na dźwięk – roztaczanej na wszystkie sfery. Jesteśmy obecnie zgodni, że aby móc w ogóle coś dać, powinniśmy uprzednio to wypracować – bardziej do wewnątrz niż na zewnątrz – większa hermetyczność to stworzenie swoistego magnesu, siły przyciągającej. (...)

– **To, co na początku mówiliście o magii miejsca, budzi skojarzenia ze średniowiecznym pojmowaniem ogniska myśli na mapie.**

Andrzej Awsiej – Dokładnie tak jest, dlatego też bardzo intensywnie pracujemy, staramy się nie rozdrabniać, może uda nam się wytworzyć swoisty reaktor wewnętrzny. (...) W pewnym momencie spotykasz się z czymś pogłębionym, bardzo zaangażowanym, energetycznym. To jest spotkanie sił kosmicznych.

– **Chciałbym jeszcze zwrócić uwagę na aspekt socjologiczny...**

Andrzej Awsiej – ...Oglądałem sobie godzinę, dwie MTV i to mi wystarczy jako art – rozrywka. Tam mam wszystko: świetny montaż, najlepsze sposoby myślenia plastycznego i nie chce mi się tego gonić. W tym świecie znajduję mnóstwo powodów do radości. Nie znajduję jednak paru odpowiedzi na pytania, które sobie stawiam. Dotarłem do kilku interesujących miejsc, z których dochodziły supersubtelne sygnały i nikt kopem ani afiszem nie wciągał mnie do tego. Wręcz przeciwnie, im więcej wysiłku wkładałem w poznanie czegoś, tym więcej satysfakcji mi to dawało.

Marek Rogulski – W zapowiedzi programu *Pasmo hipermultimedialne* Marcina K. pojawiło się sformułowanie, że jest on skierowany do ludzi o pewnej specyficznej konstrukcji mentalnej i nie oszukujmy się, pewne rezonanse, pewne częstotliwości muszą być możliwe.

Andrzej Awsiej – Bardzo dużo czasu poświęcamy na pozostawienie znaków, śladów po sobie i moim zdaniem sytuacja naszego działania jest klarowna (...).

– **...Czym jest dla was sztuka, tworzenie ?**

Andrzej Awsiej – Właściwie nie wiem. Jest to proces. Zakreślam pole, zakreślam swoją skupioną energię. Istnieje mnóstwo przejawów indywiduum czy to kamienia leżącego na polu, czy jednostek ludzkich, czy bytów duchowych, które zacząłem ostatnio zauważać. Wszystko ze wszystkim ma związek. (...)

Marek Rogulski – ...Wizja sztuki współczesnej odbiegła już trochę od istnienia jednego dzieła. (...) Zawsze pozostaje świadomość artysty, nasza decyzja. W zależności od ludzi przychodzących do *C 14* przyjmujemy odpowiednią formułę. Ma to swój wymiar w całości. To przenikanie. (...) Promieniowanie. Stworzenie tego reaktora.

Andrzej Awsiej – W tym momencie odkładamy pędzle i stajemy się strażnikami miejsca, które sami sobie stworzyliśmy.

O C 14⁻⁻⁻ z Markiem Rogulskim rozmawia Danuta Godycka³

– Przeglądam wydany przez Ciebie właśnie *Punkt*, od którego nie ma odwrotu, zeszyt artystyczny, w którym mówisz m.in. o zagadnieniu energii i sposobach jej transponowania. Czy powstanie C 14⁻⁻⁻ jest dla Ciebie faktem o jakimś szczególnym znaczeniu?

– Sądzę, że C 14⁻⁻⁻ jest miejscem ujawniania się pewnego koncentratu energetycznego, jego stałą jest nasza ciągła aktywność. Spotkaliśmy się tu w trójkę: Andrzej Awsiej, Joanna Kabala i ja, właśnie tutaj. (...) Otrzymaliśmy naszą galerię-pracownię w końcu stycznia, od tego czasu zorganizowaliśmy tu parę imprez. (...) Ostatnio za sprawą grupy TOTART miał tu miejsce Festiwal Filmu Profuzyjnego. Przede wszystkim można jednak mówić o stopie pewnych energii, które indywidualnie wnosimy w naszą przestrzeń. (...)

– **Niezwykłe jest chyba to, że – działając niezależnie – osiągniecie jednak jakąś pełnię?**

– Dla mnie fakt działania w określonym czasie i przestrzeni jest w ogóle rzeczą fenomenalną i niezwykłą. (...) Myślę, że jesteśmy w stanie pracować ocierając się o siebie, że ta koegzystencja jest możliwa, ponieważ każdy korzysta ze swojej wewnętrznej enklawy, ze świata mitów może, z własnej intelektosfery, z różnych stanów świadomości jemu tylko właściwych. Jesteśmy szczerze zaangażowani w penetrację obszarów własnego wnętrza i zajęci wydzielaniem tego, co w nas powstaje, co musi znaleźć ujście. (...) Poza tym czujemy się związani z miejscem, które od paru lat funkcjonuje w podobny sposób (pojawia się tam też zasada swego rodzaju penetracji warstw) z „Wyspą” – galerią prowadzoną przez Grzegorza Klamana i Roberta Rumasa.

– **Czy istnieją między waszymi galeriami jakieś istotne różnice ?**

– Myślę, że istnieją między nami silne związki, jednak my akcentujemy chyba inną sferę pojmowania świata. Mam wrażenie, że dla tego co dzieje się w C 14⁻⁻⁻ duże znaczenie ma pozycja badacza rzeczywistości. Dla mnie bardzo ważne jest głębokie oddychanie światem, odczuwanie różnych częstotliwości, wibracji, i służenie tym wibracjom, ujawnianie dziwnych „krwiobiegiów” energetycznych, z którymi jakoś spotykamy się w rzeczywistości i poprzez indywidualność własną kanalizowanie ich w określonym rytuale... bo właśnie nasza obecność tutaj jest swego rodzaju rytuałem. (...)

– **Czy to, co robicie, nie jest chwilami działalnością „kryptoartystyczną”?**

– W C 14⁻⁻⁻ spotykamy się nieraz z ludźmi nie zawsze zajmującymi się sztuką w taki sam sposób jak my. Niekiedy może to być poruszanie się w obszarach metafizyki społecznej. Czasami szczególnie interesuje nas kwestia formalna sztuki, czasami tylko przekaz, wymiana energii. Poza tym, przyznaję, moja wizja sztuki jest wizją sakramentalną. Pewnego rodzaju hermetyczność, w jakiej funkcjonujemy, nie stanowi celu sama w sobie, wynika raczej z faktu, że pewne działania wymagają warunków ochronnych zanim będą gotowe do „wydania” publiczności.

Prezentacje performance

Tadeusz Łukowski, Artyści z grupy ZIEMIA MINDEL WURM w Galerii C 14⁻⁻⁻

C 14⁻⁻⁻ była miejscem działań artystów tworzących grupę akcji i performance ZIEMIA MINDEL WURM, która powstała w roku 1990 r. Według Marka Rogulskiego, lidera i inicjatora powstania grupy, nazwa ta miała nadać „archaiczny” kontekst aktywności formacji, gdyż *Mindel* i *Wurm* to określenia epok w rozwoju prehistorycznej ludzkości. Do współpracy Rogulski zaprosił Piotra Wyrzykowskiego, już wkrótce aktywniejszego studenta pracowni intermedialnej Witosława Czerwonki.

³ Fragment wywiadu: *O Galerii C 14 rozmawiają Danuta Godycka i Marek Rogulski*. „Obieg”, CSW, Warszawa 1992, nr 36/37 (04/05).

Nadawane akcjom tytuły odnosiły się mniej lub bardziej precyzyjnie do „pierwotnych” poziomów energetycznych, obecnych w psychice człowieka. Konsekwencją prezentowanej przez Rogulskiego idei „ukrytych mocy nieświadomości”⁴ było także budowanie kontekstu poprzez odwołanie się do magii pierwotnych kultur i szamańskich rytuałów (np. rozbudzanie ośrodków wewnętrznych techniką zadawania sobie bólu etc.). Równolegle następowało zderzenie ujawnionych kodów z rzeczywistością wielkomięską z początku lat 90.

Działalność grupy rozpoczęła się, gdy obaj artyści w 1990 r. nagrali i utrwaliли materiał muzyczny zatytułowany: *Ziemia Mindel Wurm*⁵.

W Galerii C 14⁻⁻⁻ dwaj twórcy realizowali projekty samodzielnie; miały one wówczas charakter performance, a więc odbywały się bez owej właściwej akcjom skali i monumentalizacji. W performance pt. *Locusta – Pulsar*, realizowanym w trakcie wystawy *3 Dni* w 1992 r.⁶, Marek Rogulski realizował prace oparte na sprzężeniu zwrotnym pomiędzy własnym organizmem a aparaturą nagłośnieniową. Przetwornik dźwięku, umocowany w krtani autora, przekazywał elektroniczne sygnały do aparatury wzmacniającej, wydobywając ukrytą normalnie warstwę dźwiękową na powierzchnię zdarzenia. Autor realizował wówczas non-stop zabieg samobiczowania, w jego trakcie odpadająca pod razami bicia farba, którą było pokryte jego ciało, odsłaniała nowy rysunek – krwawe ślady na nagim, „oczyszczonym” już ciele. Rogulski, samodzielnie działający jako Formacja ± 10 Hz, zrealizował kilka takich performance’ów opierających się na połączeniu doznania związanego ze strukturą ciała (później m.in. także przebijanie skóry hakami stalowymi) i z urządzeniami elektronicznymi, transformującymi jego doznania na bodźce akustyczne, ujawniające przepływ „krwioobiegów ukrytych energii”.

Skłonność do przeskalowywania zdarzenia za pomocą wzmocnienia akustycznego była także rozpoznawalna w performansach Piotra Wyrzykowskiego. W trakcie pokazu, realizowanego podczas II Yach Film Festival w Galerii C 14⁻⁻⁻, wykorzystując układ antenowy i odbiornik TV, artysta wmieszany w tłum zebranych w galerii stał się jakby żywą anteną, wzmacniającą lub zakłócającą akustyczne sygnały przestrzeni telekomunikacyjnej. To przeskalowanie umożliwiało nową interpretację akustycznej i znaczeniowej warstwy zdarzenia.

Grupa działała do początku 1993 r. Po zakończeniu współpracy przez obu artystów, jeden ze wspólnie nagranych utworów muzycznych (z 1990 roku) został jeszcze wykorzystany przez Piotra Wyrzykowskiego w filmie pt. *Beta – Nassau*, który to film zdobył nagrodę na międzynarodowym konkursie filmowym – WRO we Wrocławiu.

W roku 1993 Fundacja Tysiąc Najjaśniejszych Słońc wydała publikację poświęconą działaniom grupy⁷.

GALERIA C 14⁻⁻⁻ – po opuszczeniu lokalu na ul. św. Barbary 3

W połowie roku 1992 prowadzący Galerię C 14⁻⁻⁻, wraz z Fundacją Tot Art i Galerią „Wyspa”, dopracowują projekt „Otwarte Atelier” i kończą starania o budynek dawnej Łaźni na Dolnym Mieście (ul. Jaskółcza 1), gdzie w październiku 1992 r. przenoszą swoją działalność. Powstaje Fundacja „Otwarte Atelier”, która – jako nowy podmiot organizacyjny – tworzy program Otwartych Pracowni i program Centrum Sztuki Współczesnej (z założenia prowadzonego przez artystów, którzy wywalczyli miejsce).

⁴ M. Rogulski, *Punkt, od którego nie ma odwrotu*, Wyd. „Sz,sz,sz...”, Fundacja TNS, Gdańsk 1991.

⁵ *Ziemia Mindel Wurm*, 2-min. clip TV Yacha Paszkiewicza, 1991.

⁶ „Przedproża”, Gdańsk 1991, nr 14–15 (09/10).

⁷ *Ziemia Mindel Wurm*, Wydawnictwo „Sz,sz,sz...” Fundacja TNS, Gdańsk 1993.

Cele Fundacji „Otwarte Atelier”⁸

„§ 7. Celem Fundacji jest wspieranie aktywności twórczej, tworzenie miejsc i sytuacji dla swobodnej kreacji artystycznej poprzez stwarzanie struktur adekwatnych do wizji i praktycznych potrzeb artystów.

§ 8. Fundacja realizuje swoje cele poprzez:

- organizowanie pracowni, warsztatów i miejsc plenerowych,
- tworzenie miejsc i sytuacji dla realizacji celów Fundacji,
- organizowanie imprez artystycznych: wystaw, pokazów, plenerów, koncertów”.

Zespół Galerii C 14⁻⁻⁻, jako część struktury „Otwartych Pracowni” (razem z „Wyspą” i TOTART), organizuje ekspozycję prac w Dawnej Łażni podczas Gdańskich Dni Niezależnych 23–26.10.1992 r. (pokazy odbywały się wtedy także w Galerii „Sfinks”, Galerii „Malarz Kobiet Project” oraz w PGS Sopot).

„Otwarte Pracownie” będą działać niespełna dwa lata. Większość tworzących projekt artystów, w tym także z Galerii C 14⁻⁻⁻, zostanie z Łażni wyparta. Wprowadzone do Łażni przez Galerię „Wyspa” czynniki oficjalne tworzą projekt Centrum podporządkowanego władzom Miasta, a Miasto nie przedłuża umowy użyczenia dla Fundacji Otwarte Atelier. Po definitywnym rozpadzie projektu „Otwartych Pracowni”, liderzy byłej galerii C 14⁻⁻⁻ pójdą teraz swoimi drogami. W 1995 r. Marek Rogulski utworzy, na gdańskiej Wyspie Spichrzów w spichlerzu „Deo Gloria” Galerię SPICHRZ 7 (później także SPIŻ 7), od 1996 r. obecną także w Internecie. A. Awsiej i J. Kabala po zamieszkaniu w Holandii rozbudowują własną galerię „Galerie van Gdansk”, już wówczas działającą w Internecie.

GALERIA C 14⁻⁻⁻

Kalendarium 1991–1999

1991

styczeń – Andrzej Awsiej, Joanna Kabala i Marek Rogulski rozpoczynają działalność Galerii – Pracowni C 14⁻⁻⁻ przy Stowarzyszeniu Klub Inicjatyw Społecznych w Gdańsku w Dawnym Domu Zebrań Ludowych i szpitalu przy ul. św. Barbary 3.

24.03. – pierwsza wystawa: *Baltycka Urna* – A. Awsiej – malarstwo, książka.

„W relacjach TV z interwencji wojsk radzieckich w Wilnie wielokrotnie powtarzano scenę pokazującą plamy krwi mordowanych Litwinów na białych szpitalnych kafelkach. Stanowiło to unikatowy i wstrząsający obraz, który przez wielokrotne powtórzenia, i w mojej wewnętrznej mitologii urósł do rangi symbolu. W historii kultury zdarzają się takie znaczące plamy, np.: kontury państw, przebarwienie na głowie Gorbaczowa (raz przypominające mapę Afganistanu, innym razem Pribaltiki), gwiazdozbiory, wróżby z wosku lub fusów”. A. Awsiej, *Krajobraz miejski*

– *Skomplikowane życie dawnych krewnych Hezoka*, J. Kabala – malarstwo.

– *Stała grawitacji* – M. Rogulski jako „Formacja ±10 Hz”. Instalacje, obiekty. Wydawnictwo „Sz,sz,sz...” wydaje *Punkt, od którego nie ma odwrotu* Marka Rogulskiego, a w nim: *Mały traktat o transformowaniu energii*.

Motto: „Bóg, jako Potencja Istnienia, może istnieć jako potencja działania się w czasie i przestrzeni, a co za tym idzie, podlegać prawom w takim układzie funkcjonującym”.

23.04. – *Konferencja Wydawnictw Pojedynczych* – współorganizowana z Fundacją Tot Art.

– *Obraz, który zabiorę z sobą do Australii* – A. Awsiej – malarstwo, książka.

– *Lustige mutante* – J. Kabala – rysunki.

⁸ Fragmenty ze statutu Fundacji Otwarte Atelier, rozdz. II: Cele, zasady i formy działania fundacji.

31.05–2.06. – 3 Dni – Międzynarodowe spotkania twórcze – pokazy video i performance (Gdańsk–Berlin). Wizyta berlińskiej socjety alternatywnej.

– *Locusta – Pulsar* – instalacja i performance. M. Rogulski jako „Formacja ± 10 Hz”.

– *Poziom rdzenia. Sześć ważnych obrazów* – A. Awsiej.

– *Geny* – emisja TV, DIA, instalacja.

– *Aspergillus* – instalacja, DIA (kropidlak – grzyb saprofityczny, tworzy w miejscach wilgotnych zielonkawą pleśń. Kontakt z nim był przyczyną chorób i śmierci archeologów badających mumie – klątwa faraonów).

– *Jeśli się nudzisz, zdobądź psa chow – chow!* – J. Kabala.

– *Paweł Konnak* – pokaz video i prelekcja na temat kreacji polskiego środowiska metafizyczno-społecznego.

30.06. – *Białoruś* – A. Awsiej – performance, generator dźwięku DDA („Charakter akcji najlepiej oddaje radioaktywne zdjęcie wątroby. Emisja TV strumienia elektronów uformowanego przez szablony kolejnych liter wyrazu BIAŁORUS – zakodowanego mieszanym alfabetem łacińskim i grażdanką”. 23.02.91. Teatr Miejski Inowrocław, 30.06.91. Galeria C 14⁻⁻⁻).

14–15.09. – *Kino oralnego niepokoju* – Festiwal Filmu Profuzyjnego, prowadzący: P. Konnak.

28.09. – *Real Time – Story Telling* – zakończenie Międzynarodowego Festiwalu Performance. Prezentacje video i performance: P. Kwiek – performance liturgiczny; W. Czerwonka, W. Zamiara – videoperformance; A. Awsiej – malarstwo w pracowni; M. Rogulski – instalacje, akcja: *Nadejdzie czas, że rozwinę moje skrzydła jak szable*.

11.10. – *Miejsca* – wystawa galerii Sztuki Nowej. Malarstwo, instalacje, działania. A. Awsiej, S. Góra. M. Rogulski. Impreza połączona z pokazami w galerii „Wyspa” i Galerii „Sfinks”. („C 14⁻⁻⁻. Rok 1991. Archeolodzy świadomości. Badacze i alchemicy. Skupieni tutaj pod ciśnieniem nowego czasu, dotykają ziemi i murów. Takie skupienie kilku energii i kilku światów, to równocześnie pierwotna struktura „reaktora” C 14⁻⁻⁻. A potem penetracja i nasycenie przestrzeni. Wielka odpowiedzialność i ryzyko samospalenia. A także koncentraty energii i wibracje życia. Przeczucie tego, co nieuchronne i nieuniknione. Stany świadomości i wielkie białe powierzchnie ścian. Nieznana historia miejsca. Kilka wielkich przeciwieństw i odpryski świadomości. One stają się fizyczną realnością, pewną stałą rzeczywistości i wchodzą w krąg istnień. W nadchodzący czas. Taki jest «krwioobieg» świata. Rytuał życia. Aby móc czasem dotknąć substancji w miejscu”. Marek Rogulski)

9.11. – *Dniem i nocą strażnicy czuwają oraz Zeszyty zoologiczne* – J. Kabala – malarstwo.

– *Panachyda* – wystawa fotogramów starych cmentarzy Gdańska.

7.12. – *Graffiti: wandalizm czy sztuka ?* – wystawa prac grafitierów z Polski i zagranicy.

14–15.12. – *II festiwal Yach-Filmu Gdańsk '91* – prezentacje videoclipów biorących udział w festiwalu i konkursie. Pokaz pracowni intermedialnej W. Czerwonki z PWSSP w Gdańsku (m.in. A. Czarnecki, B. Olech, P. Wyrzykowski) oraz koncerty, m.in.: „Miłość”, TNS.

1992

10–11.01. – współorganizacja koncertów: m.in. *Atman*.

– Do projektu „Otwarte Pracownie” realizowanego przez Galerię C 14⁻⁻⁻ i Galerię „Wyspa” dołącza Fundacja Tot Art.

marzec – *Szybki ruch oczu* – M. Rogulski – instalacja (użyty w instalacji materiał: węgiel, walcowane aluminium, energia elektryczna i neony jako różne poziomy skoncentrowanej energii).

– koncert *Tysiąc Najjaśniejszych Słońc*: J. Charchan, M. Jabłoński, M. Lewandowski, M. Rogulski (organizowane we współpracy z Fundacją TNS)

– wykład krytyka K. Jureckiego – odczyt pt. *Sztuka a filozofia na przykładzie najnowszej twórczości* („Badania historii sztuki powinny się przesunąć bardziej w stronę szukania podstawowych form przejawiania się nieświadomości, podstawowych archetypów”. K.J., 1992)

– rejestracja prawna Fundacji Tysiąc Najjaśniejszych Słońc – M. Rogulski. Wśród celów Fundacji widnieje: „integracja progresywnych form i przejawów kreacji artystycznej, naukowej, filozoficznej, duchowej i społecznej”.

4.04. – *Czysta energia – Wielkie Ujawnienie Foniczne*. Wystąpili: Awoda Zara55, Po Schodach, Totart DDA, Tysiąc Najjaśniejszych Słońc, Szelest Spadających Papierków, Venom Underground, Kasia Żamojda.

kwiecień – A. Awsiej buduje *Wóz Solarny*, inspirowany rytem ornamentalnym z popielnicy twarzowej, a M. Rogulski przygotowuje projekt *System Lewitacji*.

30.05. – *Noc Walpurgii* – instalacje, obiekty, odczyty, video – techno, muzyka improwizowana. A. Awsiej, J. Kabala, M. Rogulski + Tysiąc Najjaśniejszych Słońc, Dawid, P. Kryszk, Faustyn, Paulus („Noc Walpurgii. Według średniowiecznej legendy odbywały się sabaty czarownic na górze Brocken – por. *Faust* Goethego”).

1.06. – *Sympozjon Psychodeliczny: O nicości kultury i potędze ducha* – Maciej Ruciński – kabaret filozoficzny, Z. Sajnog, referaty – Prokopiuk, Sieradzan, Zagajewski („Psychodelic – przymiotnik: rozszerzający świadomość umysłu, mający efekt podobny do takich doświadczeń, rzeczownik: środek halucynogeny psychiczny, dusz duch umysł *delos*: jasny, oczywisty, oddech życia, świadomość / możliwość / rozszerzenie świadomości”).

5.06. – *Kultura i sztuka* – J. Fliciński, S. Góra, M. Sieńkowski – malarstwo. *Kultura i Sztuka* 1, <http://www.polbox.com/w/writing/pl-fliciński-bio.html>

– ostatnia wystawa w Galerii C 14™: *Wojna w Europie* – Dominik Lejman – malarstwo, obiekty.

– Paweł Konnak, *Galeria C 14™* – film 25 min., prod. AF Profilm 1993.

„1991 – rok, w którym czas wyraźnie spolaryzowany rozluźnił się. Do takiego momentu byliśmy bardzo dobrze przygotowani – czas, w którym można wszystko osiągnąć – i osiągnęliśmy to. Istota tworzenia, był to proces, w którym rzeczy mało klarowne krystalizowały się. W momencie, kiedy świat ponownie zaczął wyraźnie się polaryzować, rozwiązaliśmy galerię, odchodząc w miejsca i rejony mentalnie nie nazwane, dające szansę na odkrycie. „Galeria – pracownia C 14™” – już sama nazwa zawierała powolny rozkład. I wartością tego miejsca nie było utrzymanie go, jak się niektórym wydaje. Wartością, którą wynosimy w sobie z C 14™ jest to, że już teraz wiem gdzie żyję, skąd pochodzi impuls do tworzenia, prądźwiękiem jest szara płaszczyzna, którą możemy utożsamić z grobem naszych marzeń. doświadczać – poznawać – tworzyć – żyć”. A. Awsiej

„Ważne jest określenie metody działania polegającej na nawigowaniu ku punktom w przestrzeni fizycznej i mentalnej, na lokalizacji w celu skonstruowania struktury, siatki, planu, mapy, na określeniu aktualnej rzeczywistości. Poskutkowało to organicznym tworzeniem się środowiska”.

J. Kabala

1992/1993

„Znamienne jest, że konglomerat alternatywnych jakości z różnych obszarów życia i sztuki, tak jak to działo się w C 14™, stał się w powszechnej opinii specyficzny dla całego środowiska gdańskiego. Stał się cechą przypisywaną trwale praktycznie wszystkim występującym w owym czasie inicjatywom galeryjnym z obszaru undergroundu. (...) Właśnie w okresie działania Galerii C 14™ w roku 1992 powstaje założona przez Marka Rogulskiego Fundacja Tysiąc Najjaśniejszych Słońc, której działania doprowadzą w przyszłości do powstania Galerii Spichrz 7, a później także Spiż 7. Mniej więcej po pół-

torarocznym okresie działalności Galerii C 14, w sytuacji, gdy coraz trudniejsze stawało się prowadzenie i utrzymanie miejsca (przerywane walką z urzędnikami dążącymi do zlikwidowania tej galerii, a niekiedy i walkami ulicznymi) – skupieni tu artyści zaczynają się rozglądać za nowym miejscem dla swych działań. Rodzi się idea stworzenia Otwartych Pracowni – Projekt Otwarte Atelier⁹.

październik 1992. „Otwarte Atelier”.

Gdańskie Dni Niezależnych <<http://free.ngo.pl/magsztuk/ms1.htm>>

1993

W trakcie działania Otwartych Pracowni M. Rogulski organizuje działalność niezależnej galerii „Auto da fe”, w budynku dawnej łaźni.

„Nie ma nic. Nie ma czasu. Jest tylko jest. Co pomyślisz to jest. Czysta kreacja. Nieskończoność wymiarów. Dziejąca się nieskończenie i nieustannie. Może być w mikro i makro – wszechświatach, które przybierają i tracą postać”.

M. Rogulski, fragment manifestu galerii „Auto da fe”.

„Powołując w Łaźni galerię «Auto da fe», wywodzący się z Galerii C 14 artyści manifestowali własną, różną od «Wyspy» strategię działań, polegającą na dążeniu do jak największej niezależności ośrodka wobec instytucji kulturalnych i utrzymania możliwości decyzyjnych, co do losów Otwartych Pracowni, w gestii samych artystów. Galeria «Auto da fe» próbuje bronić statusu Łaźni jako miejsca służącego środowisku i realizuje konkurencyjny wobec „Wyspy” program wystaw. Jednak dawna Łaźnia, mająca pierwotnie służyć jako zespół pracowni dla grup artystycznych, które ją wywalczyły w 1992 r., zmieniła swe przeznaczenie, stając się obiektem manipulacji w rękach pracowników gdańskiej uczelni plastycznej, skupionych w galerii «Wyspa». Z początkiem 1995 budynek Łaźni zostaje odebrany niezależnym artystom i przejęty przez Fundację «Wyspa Progress»”.

T. Łukowski, „Żywa Galeria”, Łódź 1997, nr 1.

październik 1993 – *Auto da fe – Geniusz Miłości* – J. Charchan, M. Jabłoński, M. Lewandowski, M. Rogulski, A. Szymula, R. Szymula. – obiekty, instalacje, koncert i akcja *Tysiąc Najjaśniejszych Słońc*. Realizacja filmu dla II pr. TVP – W. Szczepanik.

1994

„Mity, ryty, geny. Progresywna forma świadomości energii, skupiona przez jakiś czas w Galerii C 14. Badania świadomości religijnej Celtów, Germanów i Słowian, Tybetańczyków czy Majów, w oderwaniu od doświadczenia bezpośredniego korzeni tych kultur (które jednak istnieją w naszej świadomości poprzez kulturowe ślady) są jednocześnie przykładem tworzenia na nowo panteistycznych podstaw współczesnego ekumenizmu, z drugiej zaś strony odnalezione w muzeach archeologicznych lub etnograficznych, a następnie zrekonstruowane, stylizowane i powielane w niezliczonych wersjach znaki (spirale, krzyże, koła, kolumny, mandale) odzwierciedlają potrzebę operowania jednoznacznym, prostym, wspartym o tradycję kodem, określającym przynależność nie tyle do konkretnego obszaru kulturowego, co do pewnego obszaru wartości, jednakowo czytelny dla każdego mieszkańca «globalnej wioski». Niechęć do respektowania podziałów historycznych i kulturowych świata, które wprowadzają co najwyżej chaos i destrukcje znanych wartości na opanowanym obszarze manifestowana jest przez tego artystę swobodnym przemieszczaniem obszarów: prywatnego zapisu i „uniwersalnego myślenia”, dodając tym zabiegom właściwej sobie autentyczności i bezpośredniości¹⁰”.

⁹ T. Łukowski, *Historyczny substrat czyli historia powstania i upadku Otwartych Pracowni w Dawnej Łaźni Miejskiej, i co z tego wynika...* „Żywa Galeria”, Łódź 1998, nr 1.

¹⁰ J. Ciesielska, *Od archeologii odwrotnej do postmodernizmu. Co to jest Nowa Szkoła Gdańska?*, [w:] *Konzeption PL* – katalog wystawy *Konzeption PL*, Kulturforum Rheine, 1994.

kwiecień – *Laboratorium* – J. Charchan, M. Rogulski – obiekty, koncert TNS.

1995

Galeria C 14™ – interaktywny interfejs – Awsiej/Kabala pokazywany w Galerii Spichrz 7.

maj – Marek Rogulski zakłada na ul. Chmielnej 10/11 galerię „Spichrz 7”,

<http://www.comnet.com.pl/spichrz7/index.html>, która po zmianie miejsca w 1997 r. (ul. Chmielna 113) nazywa się Galeria „Spiz 7”.

1997 – od tego roku obecność dokumentów Galerii C 14™ na serwerze w Eindhoven, Strona: <http://www.iae.nl/users/awsiej/gvg/c14/> jest produkowana przez Galerie van Gdansk.

1999 – Galerie van Gdańsk planuje wydawanie interaktywnego, hiperlinkowego CD-ROM „C 14™”.

materiały video, dokumenty o Galerii C14 znajdują się w zbiorach:
Yacha Paszkiewicza:

- pierwsza wystawa, Bałtycka Urna, Stała Grawitacji
- wystawa R. Grabowieckiego, zapis z pracowni A. Awsieja
- *Real Time – Story Telling* – performance, akcja *Ziemia Mindel Wurm*, M. Rogulski i ekspozycja pracowni A. Awsieja
- dokumentacje z akcji grupy *Ziemia Mindel Wurm* (2 min. videoclip dla TVP *Ziemia Mindel Wurm*) Witosława Czerwonki:

- pierwsza wystawa, Bałtycka Urna, Stała Grawitacji
 - Konferencja Wydawnictw Pojedynczych
 - *3 Dni* – zapis performance u M. Rogulskiego i instalacji A. Awsieja
 - Yach Film, zapisy performance P. Wyrzykowskiego i A. Czarnackiego.
- Piotra Wyrzykowskiego:

- film video *delta 9*
- walne zebranie klubu C 14™.

Roberta Okły:

- konferencja Wydawnictw Pojedynczych
- Acid Party.

Braci Dardzińskich:

- *Miejsca* – graffiti

Jacek Spica – wywiad dla „Przedprozy” (pełna wersja).

Fundacja Tysiąc Najjaśniejszych Słońc i galeria: Spichrz 7 – Spiż 7

I. Od 1992 r. działa w Gdańsku Fundacja Tysiąc Najjaśniejszych Słońc (TNS). Zgodnie z celami statutowymi, Fundacja wspiera i organizuje działania o profilu – głównie – artystycznym i kulturowym. Pozyskuje nowe miejsca dla prezentacji sztuki współczesnej oraz, finansując działania twórcze, ujawnia nowe zjawiska artystyczne. Począwszy od tradycyjnej rzeźby, malarstwa i działań parateatralnych, przez współczesną koncepcję instalacji przestrzennej, obiektu, videoartu, a skończywszy na działaniach performance i progresywnej muzyce improwizowanej. Fundacja prowadzi także działalność wydawniczą w formie druków i wydawnictw CD-ROM, promując artystów, muzyków, zdarzenia i idee artystyczne. Pośród czołowych celów Fundacji figuruje: „integracja progresywnych form i przejawów kreacji artystycznej, naukowej, filozoficznej, duchowej i społecznej”.

II. Galeria Spichrz 7 została powołana do życia w roku 1995 bezpośrednio po tym, jak część artystów, wcześniej współtworzących projekt Otwarte Atelier w budynku dawnej Łaźni Miejskiej została pozbawiona przestrzeni wystawienniczo-pracownianej i wyparta stamtąd przez oficjalne instytucje sztuki¹. Profil działania galerii – pracowni Spichrz 7 stanowi syntezę doświadczeń wyniesionych z kilkuletniej działalności twórców Fundacji na tym polu (wpierw były to działania nieformalne – grupa Pampers Maxi [1989–89], pracownie na ul. Osiek [1989–90], a później: Galeria C 14⁻⁻⁻, Otwarte Atelier i prowadzona w nim galeria Auto da fe). W przejętym budynku spichrza „Deo Gloria” o łącznej powierzchni 2800 m² Fundacja mogła realizować samodzielnie własne cele statutowe. W 1997 r. galeria zaistniała w Cyberprzestrzeni i przeniosła swą działalność do innego budynku, także zlokalizowanego na Wyspie Spichrzów. Galeria zmieniła wówczas nazwę na „Spiż 7”, kontynuując w nowym miejscu realizację projektów artystycznych². W miejscu tym dysponuje przestrzenią wystawienniczo-pracownianą o pow. 150 m², gdzie organizuje prezentacje sztuki współczesnej i koncerty muzyczne. Wśród kilkudziesięciu działań zrealizowano 5 filmów dokumentalnych dla I i TVP2. W 1998 r. Fundacja TNS i Galeria SPIŻ 7 stworzyły projekt powołania w Gdańsku Wielofunkcyjnego Ośrodka Sztuki Współczesnej: „Pracownie Eksperymentalne”. [...]

Fundacja TNS i Galeria Spichrz 7 / Spiż 7. Kalendarium

W okresie 1992–93 Fundacja TNS współorganizowała i współfinansowała działania Galerii C 14⁻⁻⁻ w dawnej Hali Zebrań Ludowych na Dolnym Mieście w Gdańsku, przy ul. św. Barbary 3³. W okresie 1993–94 Fundacja pomagała przy powstaniu „Otwartych Pracowni”⁴, organizując rejestrację prawną Fundacji Otwarte Atelier w budynku dawnej Łaźni Miejskiej, ul. Jaskółcza 1. Fundacja współfinansowała, jak też samodzielnie zorganizowała tam szereg wystaw, prowadząc – w ramach Otwartego Atelier – Galerię „Auto da fe”⁵. Obecnie w budynku tym działa CSW „Łaźnia”. Od 1994 r. Fundacja

¹ T. Łukowski, *Historyczny substrat czyli historia powstania i upadku Otwartych Pracowni w dawnej Łaźni Miejskiej... i co z tego wynika*, „Żywa Galeria” Łódź 1998, nr 1; A. Awsiej, J. Kabala, M. Rogulski, *Źródła niezależnych działań twórczych w Gdańsku – koniec lat 80. i początek 90. – list otwarty*, „Litera” 1994, nr 4 (Gdańsk 1995); P. Leszkowicz, *Podzieleni artyści*, „Litera” 1996, nr 1; B. Maciejewska, *Artystyczna rzeczywistość naszych czasów*, „Gazeta Wyborcza” 1997, 15.12.

² P. Śmigłowicz, *Układ scalony sztuki polskiej*, „Raster” Warszawa 1998, nr 6; A. Szyłak, *Kilka wstępnych uwag na temat gdańskiego środowiska artystycznego lat 90.*, [w:] *W tym szczególnym momencie. Katalog*, CSW, Warszawa 1998.

³ *O C 14⁻⁻⁻ z Markiem Rogulskim rozmawia Danuta Godycka*, „Obieg” 1992, nr 4–5; „Metafizyka Społeczna” Gdańsk 1992, nr 1.

⁴ „Metafizyka Społeczna” Gdańsk 1992, nr 1; *Manifest Otwartego Atelier*, Gdańsk 1992.

⁵ *Galeria Auto da fe*, Wydawnictwo „Sz,sz,sz...” Fundacja TNS, Gdańsk 1993.

organizuje i finansuje działalność galerii „SPICHRZ 7” na ul. Chmielnej 10⁶, która po przeniesieniu w 1996 roku do Cyberprzestrzeni Internetu (adres: <http://www.comnet.com.pl/spichrz7/>) zmieniła nazwę i lokalizację na: Galeria „SPIŻ 7” przy ul. Chmielnej 113.

W 1994 r. Fundacja przygotowała własny program dla TVP2 oraz zainicjowała kilka ogólnopolskich zdarzeń artystycznych, jak np. cykl wystaw pt. *Wobec Apokalipsy*, (rozpoczęcie – 1997 r.), z udziałem artystów z najważniejszych ośrodków sztuki w kraju⁷.

Obecnie Fundacja koncentruje się na bieżącej działalności wystawienniczej i wydawniczej. Prezentuje prace i dokonania artystów z Polski, absolwentów ASP w Gdańsku, aktywnych we współczesnych formach wypowiedzi artystycznej jak: performance, instalacja przestrzenna, videoart, rzeźba, także koncerty muzyki improwizowanej (TNS).

Siedziba Fundacji mieści się na ul. Wita Stwosza 48/17, 80-308, Gdańsk, tel.: (0 –58) 5520843.

Galerię Spichrz 7 można znaleźć w Internecie pod adresem: <http://www.comnet.com.pl/spichrz7/>

filmy dla TVP:

Waldemar Szczepanik

– *Auto da fe – Geniusz Miłości*, prod. „Univison” 1993.

– *Wobec Apokalipsy*, prod. Video Studio Gdańsk 1997.

Yach Paszkiewicz

– *Fantom Hermeticum*, prod. Video Studio Gdańsk 1995.

– *Galeria Spichrz 7 – Projekt Spichrz 7 – Internet – Introitus*, prod. Video Studio Gdańsk 1996.

dokumentacja video:

Hanna Czeżyk, studio „Kometa”

– dokumentacje wystaw Galerii Spichrz 7 i Spiż 7 – od wystawy *Focus* do wystawy *Harmer*, materiały filmowe dla PTK 2

Olga Zielińska

– 30-min. film z otwarcia wystawy *Hoc est Secretis Focus* dla PTK 2

archiwum Fundacji TNS: materiały video, publikacje

Video Studio Gdańsk – archiwa

Działania Fundacji Tysiąc Najjaśniejszych Słońc. Kalendarium 1992–1999

1992–1993 – Fundacja organizuje działania w GALERII C 14^{***} na ul. św. Barbary.

Galeria C 14^{***} została założona przez Andrzeja Awsieja, Joannę Kabalę i Marka Rogulskiego przy Stowarzyszeniu KIS w styczniu 1991 r. i działała tam do lipca 1992 r.

7.03.1992 – *Szybki ruch oczu* – instalacja Marka Rogulskiego

Właściwość jaką jest doświadczanie przez organizm energii otoczenia, istnieje zaledwie w pewnym zakresie zjawisk. Ich wielopłaszczyznowa rozmaitość jest olbrzymia. Istotne jest, że istnieje możliwość strukturyzacji pewnych, preferowanych przez organizm energii. Chodzi o pewien rodzaj spontanicznej transformacji energii, transformacji będącej wyrazem wszechobecnej zasady Receptor – Generator. „M. Rogulski. *Punkt, od którego nie ma odwrotu*, Wydawnictwo „Sz,sz,sz” 1991.

– wykład krytyka Krzysztofa Jureckiego pt. *Sztuka a filozofia na przykładzie najnowszej twórczości*.

Badania historii sztuki powinny się przesunąć bardziej w stronę szukania podstawowych form przejawiania się nieświadomości, podstawowych archetypów. K. Jurecki. Galeria C 14^{***}.

– koncert TNS – J. Charchan, M. Lewandowski, M. Jabłoński. Pokazy video.

czerwiec – Fundacja dofinansowuje prace grupy artystów na wystawę *Projekt Wyspa Galerii „Wyspa”*, org. pod auspicjami Ars Baltica. *System Lewitacji* – Joanna Charchan, Adam Szymula, Marek Rogulski – instalacje, akcja, performance muzyczny formacji TNS.

⁶ T. Łukowski, *Historyczny substrat...*

⁷ A. Wołodźko, *Czekając na Apokalipsę*, „Głos Wybrzeża” 1997, 19.06.

5.09. – Fundacja dofinansowuje prace artystów z Gdańska na wystawę *Miejsca – Nie Miejsca* w CRP Orońsko (The land of ground from the Site is placed in the art (Nonsite) rather than the art placed on the ground. Robert Smithson).

– Fundacja organizuje akcje i wydaje druki grupie akcji i performance *Ziemia Mindel Würm* (Marek Rogulski i Piotr Wyrzykowski), a następnie formacji *Tysiąc Najjaśniejszych Słońc* (Joanna Charchan & Marek Rogulski project).

- Wcześniej, w ciągu milionów lat kiedy nic co ludzkie nie istniało na ziemi, miały miejsce procesy i wydarzenia, które przesądziły pod wieloma względami o kształcie naszej historii i teraźniejszości.

- *Ziemia Mindel Würm*. Istotną treścią działań formacji jest sprzężenie z rytmem energetycznym pulsującym u podstaw rzeczywistości egzystencjalnej. *Ziemia Mindel Würm* to swoisty rodzaj percepcji, nawiązywanie relacji do przenikającej Wszechświat świadomości duchowej.

M. Rogulski, „ZMW” 1993.

- Mindel Würm to rytm milionów lat, nurt, którym próbuję kroczyć. P. Wyrzykowski, „ZMW” 1993.

1992–1994 – Fundacja TNS organizuje działania w „Otwartym Atelier” na ul. Jaskółczej 1 w dawnej Łażni Miejskiej oraz organizuje rejestrację prawną Fundacji „Otwarte Atelier”. W „Otwartym Atelier” otwiera działalność Galeria „AUTO DA FE”.

Otwarte Pracownie powstały w 1992 r. dzięki wspólnym staraniom Galerii C 14⁻⁻⁻, TOTART-u i Galerii „Wyspa”.

Od 1993 r. – TNS finansuje druki i działania Galerii Wibracji „Auto da fe”.

Zapadaj więc! Rzecz mógłbym równie dobrze: Wstępuj!

Wszak to wszystko jedno, przed tym co powstało uchodzi do rozpętanych obrazów ostępu!

J.W. von Goethe, *Faust*.

23.10 – Fundacja współorganizuje i współfinansuje w Łażni: *Gdańskie Dni Niezależnych* – Andrzej Awsiej, Jarosław Bartołowicz, Joanna Kabala, Robert Kaja, Grzegorz Kłaman, Marek Targoński, Joanna Charchan, Kazimierz Kowalczyk, Marek Rogulski + TNS, Dariusz Bujak, Agnieszka Wołodźko, Jerzy Truszkowski, Eugeniusz Szczudło, Piotr Wyrzykowski + Venom Underground, Adam Popek, Andrzej Czarnacki.

– Fundacja pomaga przy wydaniu pisma „Metafizyka Społeczna”.

– *Energia sztuki* – koncert zespołu „Tysiąc Najjaśniejszych Słońc” w Żarnowcu, w miejscu niedoszłej budowy elektrowni jądrowej (razem z „Dezserter”, „Wariete”, „Vader”).

– Fundacja otwiera w Łażni Miejskiej działalność Galerii „Auto da fe”.

październik 1993 – *Auto da fe* – *Geniusz Miłości* – obiekty, instalacje i muzyczny performance: Marek Lewandowski, Marek Jabłoński, Marek Rogulski, Adam Szymula, Rafał Szymula. Realizacja dla TVP – Waldemar Szczepanik, prod. „Univison” 1994 r., 25 min.

kwiecień 1994 – *EEEP – Laboratorium* – Joanna Charchan, Marek Rogulski – Instalacje, obiekty, koncert TNS.

– Realizacja pt. *Fundacja Tysiąc Najjaśniejszych Słońc przedstawia...* (K. Bednarski, J. Ciesielska, M. Krzyżanowski, M. Rogulski, P. Rypson, T. Szczuka) dla programu *Art Noc* TVP.

– Fundacja współpracuje przy projekcie filmu fabularnego *Argor Locusta*, przygotowywanego dla Studia Filmowego „Perspektywa” przy współpracy Studio Video Gdańsk i Petrobaltic Gdańsk.

maj 1994 – Fundacja pomaga przy organizacji wystawy *Konception PL* (w Galerii Münsterland, Emsdetten – Niemcy) – prezentacje Galerii C 14⁻⁻⁻, Galerii „Wyspa” i pracowni intermedialnej W. Czerwonki. („Wibracje sił określających przestrzeń życiową, moc i geniusz twórczy stale ulegają przekształceniom, mimowolnym rozbiciom i ponownej organizacji. Zrozumienie potęgi entropii i przewidzenia procesu przemian wprawionej niegdyś w ruch materii kosmicznej jest świadomością, w której mieści się zarówno ciągłe doświadczanie śmierci jak i pragnienie opanowanie i «Przywłaszczenia sobie tajemniczej Mocy rządzącej Kosmosem»”. J. Ciesielska, *Co to jest Nowa Szkoła Gdańska? Progresywna forma świadomości energii skupiona w Galerii C 14⁻⁻⁻*, [w:] *Konception PL*, katalog.

„Galeria Auto da fe powstała w łaźni m.in. dla przeciwstawienia się współtworzącej projekt «Otwarte Atelier» Galerii «Wyspa», która zaczęła dążyć wówczas do podporządkowania łaźni «urzędnikom

sztuki» i oficjalnym instytucjom kultury. Galeria Auto da fe walczyła więc o rzeczywistą realizację celów statutowych, jak też o swobodną realizację wizji twórczych. Splot okoliczności zmusił jednak tych artystów do odejścia z łaźni, gdyż byli zbyt słabi jako społeczność lokalna, aby przeciwstawiać się naciskom ze strony instytucji oraz Miasta, do którego budynek należał. Mniej więcej po roku „bezdомności” wywalczają oni dla siebie kolejne miejsce i wówczas powstaje Galeria «Spichrz 7». Oficjalne Centrum Sztuki Współczesnej «Łaźnia», jakie powstało w 1998 roku w «oczyszczonym» w ten sposób z artystów budynku, zostało stworzone kosztem pierwotnego projektu «Otwartych Pracowni». Centrum, zamiast powstać do niego równolegle i w odrębnym miejscu, wymusiło likwidację pierwszego projektu. Negatywne skutki takiej polityki kulturalnej w mieście są odczuwalne do dziś.

T. Łukowski, *Miejsce sztuki w Gdańsku*, 1998).

1995 – Fundacja organizuje powstanie i działalność galerii „Spichrz 7” w spichlerzu „Deo Gloria” na ul. Chmielnej 10/11. Galerię zakłada i prowadzi Marek Rogulski.

11.05 – „TZ” – instalacje, koncert TNS.

17–18.06. – *Fantom Hermeticum* – A. Awsiej, J. Kabala, J. Bartolowicz, R. Grabowski, J. Niegoda, M. Rogulski, M. Targoński, Tytus, P. Wyrzykowski, – instalacje, obiekty, performance. Wystawa także w hali dawnej Gazowni (1000 m²); koncert: J. Charchan, J. Olter, M. Trzaska, oraz Siły Zjednoczone Akustycznie: TNS, UV Crew, Gdańsk 2000.

– Realizacja dla TVP2: Yach Paszkiewicz, *Fantom Hermeticum*, prod. Video Studio Gdańsk, 20 min.

(„Każdy twór w przyrodzie jest przyciągany przez swą własną naturę, reprezentowaną w innych twórcach. Podobne barwy i dźwięki natury łączą się w akordy harmonijne; Substancje odpowiadające sobie mogą się ze sobą wiązać; Zwierzęta tego samego gatunku stowarzyszają się ze sobą, a Potęgi duchowe jednoczą się z zarodkami, z którymi są spowinowaczone”. Madathanus, *Prawdziwa Alchemia Różokrzyżowców*, 1621).

30.09–1.10 – *Hoc est secretis Focus* – A. Awsiej, A. Baumgart, Z. Domsta, R. Grabowski, L. Mauzere, I. Ostoja Ostaszewska, A. Popek, M. Rogulski, Tytus, N. Walczak, P. Wyrzykowski – instalacje, akcje, performance, obiekty.

– Koncerty: Szelest padających papierków, Ścianka, TNS, Mazzoll & Arhythmic Memory. Realizacja TV dla PTK 2, Olga Zielińska, 30 min.

(„Materia podlega ciągłym zmianom w odwiecznym biegu, na podobieństwo tego najwyższego eteru, z którego została utworzona”. N.W.)

1996

9.03. – *Jupiter* – A. Baumgart, S. Góra, W. Jaruszewski, M. Rogulski, Tytus, N. Walczak – instalacje, obiekty, performance, malarstwo. Koncert: Pater Noster, R. Dętkoś, Nosferatu, A. Szczepocki.

19.04. – *Megaparsek* – A. Baumgart, T. Bielak, J. Bauć, Oswald, O. Dawicki, M. Rogulski, Tytus, N. Walczak – instalacje, obiekty, malarstwo, performance. Koncert: Paralaxa, Pater Noster.

25.05. – *Tractus* – Tytus Inferos, M. Rogulski – instalacje, obiekty, akcja. Koncert: Art Rhythmic.

– Fundacja finansuje nagrania grupy: Art Rhythmic – Mazzoll, W. Mazolewski, Rogulus, Ł. Szajna pt. *Pieśni ze Spichrza 7* (w studiu „Krater”).

20.06. – *Spichrz 7 – Internet – Introitus* – rozpoczęcie projektu przeniesienia Galerii do Cyberprzestrzeni. PKiN, Warszawa. Mazzoll, Rogulski, Paszkiewicz. Realizacja dla TVP2, Yach Paszkiewicz.

(„...kompozycja Jeden Dźwięk na oddech cyrkulacyjny i klarnet basowy solo wg idei Arhythmic Perfection otwiera jej istnienie w Cyberprzestrzeni”. Mazzoll)

„Gdańska galeria Spichrz 7 – wkrótce przepadnie ceglany budynek, ale nie zginie ani sztuka, ani wspaniała przestrzeń spichlerza. Właśnie na targach ComNet' 96 podjęty został pierwszy krok ku przeniesieniu galerii do Cyberprzestrzeni”. Targi Technik Telekomunikacyjnych Com Net).

5.08. – *Sfera Homunculus* – T. Bielak, A. Kuczyńska, I. Ostoja Ostaszewska, Rogulus, Tytus – instalacje, obiekty, akcja (także w ruinach na cyplu Wyspy Spichrzów).

(„Najpierw przychodzi umartwienie, następnie rozżarzenie, a potem zlociste lśnienie, spowodowane światłem świętego ognia, który oświeca duszę oczyszczoną”. Madathanus, 1621).

18.10. – prezentacja Galerii Spichrz 7 w Galerii Manhattan w Łodzi; koncert zespołu Art Rhythmic w Galerii „Manhattan”.

1997 – Działalność Galerii „Spichrz 7” jest kontynuowana pod nazwą Galeria „Spiż 7” na ul. Chmielnej 113. Galeria dzieli lokal z Bałtyckim Bractwem Jungów.

5.04. – *Spin* – Wojciech Mazolewski, Tomasz Baloun, Jarosław Firin, Piotr Wyrzykowski, Marek Rogulski – instalacje, performance, koncert zespołu Mazzoll & Arhythmic Memory jako support „US 3”, „Viva” Gdańsk.

10.05 – *Machina Coelestis* – Tytus, Rogulus – instalacja, performance.

23.05. – *Bezpieczny azyl własnej niemocy* – A. Baumgart – instalacje, performance.

13.06. – *Wobec Apokalipsy* – kurator: K. Jurecki (Muzeum Sztuki w Łodzi). Artyści: A. Baumgart, D. Kuciak, A. Miastkowski i Wspólnota Leeceżeć, M. Rogulski. Koncert *Delikatesy Dźwięku*: „Wojciech Mazolewski Bassisters Orchestra”.

Wystawa ta rozpoczyna cykl ogólnopolskich wystaw pod tym tytułem w różnych ośrodkach sztuki w Polsce. („Wystawa *Wobec Apokalipsy* ma na celu pokazanie nowych technologii stosowanych w sztuce – fotografii, video, performance i instalacji oraz próbę odpowiedzi na pytanie dotyczące dzisiejszego oblicza Apokalipsy, jednego z najważniejszych problemów artystycznych i filozoficznych od czasów średniowiecza. (...) Wystawa ma za zadanie ukazać za pomocą nietradycyjnych technik nowy, rodzący się gatunek sztuki, łączący w sobie muzykę, video, elementy rzeźby, co być może zwiastuje rozkwit sztuki interaktywnej”. K. Jurecki, maj 1997 r.).

– Realizacja dla TVP2: Waldemar Szczepanik, *Wobec Apokalipsy*, Studio Video Gdańsk, 20 min.

18.06. – *Observer* – Rogulus, *Problem Apokalipsy w sztuce* – K. Jurecki. Pokaz dokumentacji Galerii, prezentacja internetowa. PKiN w Warszawie, Com Net ‘97.

7.11. – *Spika* – Wojciech Mazolewski i formacja PARALAKSA – akcja, muzyka, M. Rogulski – instalacje, performance, „Morskie Oko” – koncert.

5.12. – *Pokaz Pierwszy* – Grupa OPEC – M. Zygmunt, M. Wasilewski, M. Błaszkowski, A. Kamiński, W. Mazolewski, P. Żukowski – akcja, muzyka.

1998

14–22.03. – prezentacja działań Galerii na Via Festiwal # 4 w Paryżu.

kwiecień – Fundacja wspiera finansowo organizację wystawy *Die Kunst Ist Toth* w Galerii Tower Building w Łodzi.

22.05. – *Notatnik Profuzyjny* – Arek Drewna – fotografie. Koncert: „Szelest Spadających Papierków”, Muzak.

26.06. – *Szach Mat* – Rogulus – instalacje. Koncert formacji „Croffesima”.

sierpień – Fundacja TNS współfinansuje nagrania w Radiu Gdańsk i promocyjne wydanie CD z muzyką formacji „Rogulus X Szweles Project” pt. *Snaart*.

23.10 – *Harmer* – A. Baumgart, T. Bielak, M. Rogulski, J. Niegoda, A. Przechrzt, Peter Style (P. Wyrzykowski) – instalacje, obiekty, fotografia, performance, video. „Sound System Fury 161”

– Thomas and Trevor, DJ Snake – koncert.

październik 1998/styczeń 1999 – Fundacja współfinansuje muzyczne nagrania formacji: „Rogulus X Szweles Project” w Radiu Gdańsk pt. *Afferico*.

– koncert zespołu Rogulus X Szweles Project w Klubie “Mózg” w Bydgoszczy.

1999

9.04. – wystawa indywidualna Malwiny Poland – obiekty, fototapety, video oraz hip-hop koncert.

17.04 – Projekt *Sztuka końca* – Marek Zygmunt oraz M. Błaszkowski, Piotr Dowgiałło, Wojciech Mazolewski, Robert Mielniczek, Piotr Radzio, Stefan Schleifer, Piotr Szulc, Michał Witkowski – instalacje, obiekty, akcja.

6.06 – *Fotogenom* – Anna Baumgart, Tomasz Bielak, Arkadiusz Drewa, Sławomir Góra, Jacek Niedoga, Marek Rogulski Rogulus, Robert Rumas – instalacje, obiekty, video, performance. formacja Solaris – koncert.

Impreza włączona w oficjalny program międzynarodowego Konresu AICA w Polsce.

Ważniejsze filmy:

W. Szczepanik, *Auto da fe – Geniusz Miłości*, prod. „Univision” 1994, 25min.

Yach Paszkiewicz, *Fantom Hermeticum*, prod. Video Studio Gdańsk 1995 dla TVP2, 20 min.

Yach Paszkiewicz, *Galeria Spichrz 7*, prod. Video Studio Gdańsk 1996 dla I pr. TVP, 20 min.

W. Szczepanik, *Wobec Apokalipsy*, prod. Studio Video Gdańsk 1997 dla TVP2, 20 min.

Ważniejsze projekty stworzone, realizowane i finansowane przez Fundację TNS:

Formacja muzyczna TNS – od 1992 do 1994 r. Trzon formacji: A. Charchan, M. Rogulski.

Projekt muzyczny „Machina MaGhika” (od 1993 r.) – projekt autorski Rogulusa.

Galeria Wibracji AUTO DA FE – 1993–1994 r. w dawnej Łażni Miejskiej (Otwarte Atelier)

OBPW – od 1994 r., w tym HTZ (ZPNPiPP)

Galeria SPICHRZ 7 – w budynku spichrza „Deo Gloria” – od 1995 do 1997 r.

Spichrz 7 – Internet – Introitus – od 1996 r. wraz z Y. Paszkiewiczem, adres:

<http://www.comnet.com.pl/spichrz7/> * projekt finansowany przez IDG Poland S.A.

Galeria SPIŻ 7 – od 1997r. działa także pod nazwą Spichrz 7 / Spiż 7.

Wielofunkcyjny Ośrodek Sztuki Współczesnej „Pracownie Eksperymentalne” – projekt wstępny 1998.

Ważniejsze projekty wspierane i dofinansowywane przez Fundację TNS:

Galeria C 14[™] – w 1992 r.

Grupa akcji i performance ZIEMIA MINDEL WÜRM – do 1993 r.

duet perfromerski i muzyczny: M. Rogulski, P. Wyrzykowski.

OTWARTE PRACOWNIE – Fundacja Otwarte Atelier – od 1992 do 1994 r.

Formacja muzyczna ART RHYTHMIC – od 1996 r.: Mazzoll – lider, W. Mazolewski, Ł. Szajna, Rogulus.

Cykl wystaw ogólnopolskich pt.: „WOBEC APOKALIPSY” – od 1997 r.: pomysłodawca i kurator: K. Jurecki z Muzeum Sztuki w Łodzi.

Formacja muzyczna ROGULUS X SZWELAS PROJECT – od 1998 r.: M. Rogulski, T. Szwełnik – liderzy, K. Malcer, P. Malcer, B. Staniszewski, K. Topolski, M. Trzaska i in.

wydane dotychczas płyty: „Snaart” (1998), „Aferrico” (1998/99)

Marek Rogulski – Rogulus – nota biograficzna

ur. 1967, Gdańsk. Dziedziny działalności: m.in. projekty interdyscyplinarne, performance, obiekt, instalacja, rzeźba, malarstwo, akcje, scenariusze filmowe, filmy video, muzyka (komponuje i gra na trąbce, kontrabasie i puzonie), inwokacje. Całość działalności ujęta jest w „System Supersztuki”.

„...Adept Supersztuki dąży do zdobycia właściwości Nadludzkich, do zdobycia zdolności tworzenia życia, a nie tylko form odzwierciedlających życie. Artysta jawi się nam jako twórczy Dynamik, który poprzez określenie współrzędnych czasoprzestrzeni może dokonać zmiany kategorii tworzących ją energii. Supersztuka to sfera i przestrzeń, gdzie następuje kontakt z istotami nadludzkimi – z Siłą powodującą ożywienie świata.

W tym procesie organizm Adepta to subiektywne Centrum Świata – „plac”, na którym manifestują się informacje z Obiektywnego Centrum. Obiekt – Model to ustrukturalizowane doświadczenie Przestrzeni zorientowanej na Centrum.

Jakość przestrzeni Supersztuki określają energie sztuki Transformicznej, sztuki Hermetycznej i sztuki Sakramentalnej”. M. Rogulski, *System Supersztuki*, Gdańsk 1994.

1984–1989 – aktywność w przestrzeniach lasu moreny polodowcowej. Muzycznie i wizualnie działa pod nazwą „Departament Momentu”.

1985–1990 – studia w PWSSP (dziś ASP) w Gdańsku. Dyplom na wydziale malarstwa (obiekty i instalacje przestrzenne)

1988 – prowadzi zespół muzyczny Terra Nostra w składzie M. Rogulski, A. Szostakowski, K. Wilde, A. Zamojda

1989 – współtworzy grupę Pampers Maxi (S. Góra, R. Kaja, S. Laskowski, M. Rogulski)

– wraz z S. Górą i R. Roskowińskim zakłada pracownię intermedialną na ul. Osiek

1990 – prowadzi działania formacji „Ziemia Mindel Würm” razem z P. Wyrzykowskim, nagrywając materiał muzyczny pt.: *Ziemia Mindel Würm*

– współpracuje z Galerią „Wyspa”

– zakłada Wydawnictwo „Sz,sz,sz...”

1991 – współprowadzi (razem z A. Awsiejem i J. Kabalą) Galerię – pracownię C 14⁻⁻⁻ na Dolnym Mieście w Gdańsku (Rogulski działa jako „formacja ± 10 Hz”).

– pisze i wydaje *Mały Traktat o Transformowaniu Energii*

1991/2 – zakłada Fundację „Tysiąc Najjaśniejszych Słońc”

– prowadzi zespół muzyczno-performerski Tysiąc Najjaśniejszych Słońc (J. Charchan, M. Jabłoński, M. Lewandowski, M. Rogulski, A. Szymula, R. Szymula)

1992 – współtworzy projekt „Otwartych Pracowni” dla Łaźni Miejskiej i z ramienia Galerii C 14⁻⁻⁻ współtworzy Fundację „Otwarte Atelier” w dawnej Łaźni Miejskiej przy ul. Jaskółczej 1 w Gdańsku. Tu artyści tworzą założenia programowe prowadzonego przez nich centrum sztuki.

1993 – tworzy Autogeniczną „Galerię Wibracji Auto da fe”, w ramach Otwartego Atelier (ZPNPiPP)

– rozpoczyna realizację autorskiego projektu muzycznego pn. *Machina MaGhika*

– razem z W. Szczepanikiem pisze scenariusz filmu fabularnego pod tytułem roboczym: *A – Locusta* dla Studia Filmowego „Perspektywa”.

1993/4 – tworzy i ostatecznie formułuje SYSTEM SUPERSZTUKI (sztuka hermetyczna, transformiczna i sakramentalna) jako zestaw poglądów, metod i technik związanych z rozwojem człowieka i jego działalnością artystyczną.

– gra w zespole „Ko” M. Cieślaka (A. Charchan, J. Olter, M. Rogulski, „Ścianka”)

1994/95 – zakłada Ośrodek Badań Przestrzeni Wewnętrznej przy Fundacji TNS oraz „H T Z”

1995 – zakłada i prowadzi Galerię SPICHRZ 7 (jako kontynuację C 14⁻⁻⁻ i Auto da fe) w Gdańsku na ul. Chmielnej 10/11, w spichlerzu nr 7 „Deo Gloria”.

1996 – realizuje (wraz z Yachem Paszkiewiczem) projekt przeniesienia Galerii do Internetu: *Spichrz 7 – Internet – Introitus*, adres <http://www.comnet.com.pl/spichrz7/>. Równocześnie zakłada w centrum Gdańska działającą obecnie Galerię-pracownię SPIŻ 7 (ul. Chmielna 113) (galeria używa także nazw „Spichrz 7 / Spiż 7”)

– gra w zespole muzycznym „Art Rhythmic” (Mazzoll, W. Mazolewski, M. Rogulski, Ł. Szajna) – nagrano materiał pt. *Pieśni ze Spichrza 7*; współpracuje z Mazzoll & Arhythmic Memory

1998 – współprowadzi (razem z T. Szwelnikiem) zespół muzyczny Rogulus X Szwelas Project (K. Malcer, Malcer P., M. Rogulski, T. Szwelnik, B. Staniszewski, K. Topolski, M. Trzaska)

– jest autorem projektu Wielofunkcyjnego Ośrodka Sztuki Współczesnej „Pracownia Eksperymentalne”.

Wystawy indywidualne:

1990 – *Pola Magnetyczne* – Dyplom. Gdańsk

1991 – ± 10 Hz – Galeria Wyspa, Gdańsk

– 10Hz SZ...SZ...SZ... – Galeria Teatr Studyjny, Łódź

– *Locusta – Pulsar* – Galeria C 14⁻⁻⁻, Gdańsk

1992 – *Szybki ruch oczu* – Galeria C 14⁻⁻⁻, Gdańsk

1994 – *Auto da fe – Laboratorium, Departament Momentu* – Galeria Auto da fe, Otwarte Atelier, Gdańsk

1996 – *Cyklum* – Galeria Manhattan, Łódź
1997 – *Spin* – Galeria SPIŻ 7, Gdańsk
– *Observer* – PKiN, Warszawa
1998 – *Szach Mat* – Galeria SPIŻ 7, Gdańsk
– *Tatuaż Wewnętrzny* – „Mózg”, Bydgoszcz

Udział w wystawach zbiorowych:

1989

Pampers Maxi I – Bydgoszcz
Grand Mal – Puławy
Biennale Sztuki Nowej – Zielona Góra
Gnosis – Galeria Wyspa, Gdańsk
Pampers Maxi II – dawne zakłady im. Norblina, Warszawa
W Międzyczasie – Tuluza, Francja
Renesans Wschodu – Carcassone, Francja
Warszawa–Gdańsk CH3NHCH2, + *Ziemia Mindel Würm* – Galeria Wyspa, Gdańsk
Tydzień performance *Ziemia Mindel Würm* – Galeria Wyspa, Gdańsk

1991

Stala grawitacji – Galeria C 14⁻⁻⁻, Gdańsk
Trzy Dni – Galeria C 14⁻⁻⁻, Gdańsk
Real time – Story telling – Galeria Wyspa, Galeria C 14⁻⁻⁻
Miejsca – Galeria Wyspa, Galeria C 14⁻⁻⁻
Biennale Sztuki Nowej – Zielona Góra

1992

Noc Walpurgii – Galeria C 14⁻⁻⁻, Gdańsk.
ARS BALTICA „Projekt Wyspa” System Lewitacji – Gdańsk
Noc Św. Jana – ambasada RP w Pradze
Miejsca – nie miejsca – Centrum Rzeźby Polskiej, Orońsko
Gdańskie Dni Niezależnych – Dawna Łaźnia Miejska – Otwarte Atelier, Gdańsk

1993

Raj utracony? – Międzynarodowe Centrum Sztuki, Poznań
K – 18 – Energetische Konstruktion – hala K-18, Kassel, Niemcy
Auto da fe – Geniusz Miłości – Galeria Auto da fe, Otwarte Atelier, Gdańsk

1994

Pustynna Burza – BWA Katowice
Konception PL – Galeria Münsterland w Emsdetten, Niemcy
Rzut Kostką – BWA Kraków

1995

Tajny Zakon – Galeria Spichrz 7, Gdańsk
Fantom Hermeticum – Galeria Spichrz 7 + Hala Gazowni, Gdańsk
Hoc est Secretis FOCUS – Galeria Spichrz 7, Gdańsk

1996

Jupiter – Galeria Spichrz 7, Gdańsk
Megaparsek – Galeria Spichrz 7, Gdańsk
Tractus – Galeria Spichrz 7, Gdańsk
Sfera Homunculus – Galeria Spichrz 7, Gdańsk
Delikatesy Avantgarde zu Gast im Kunstraum Dusseldorf – Kunstraum, Düsseldorf, Niemcy
Biennale Sztuki Nowej – Galeria „GI”, Zielona Góra

1997

Machina Coelestis – Galeria Spiż 7, Gdańsk
Wobec Apokalipsy – Galeria Spiż 7, Gdańsk

Międzynarodowe spotkania sztuki, Katowice' 97 – BWA Katowice

1998

Via Festiwal # 4 – Paryż, Francja

Die Kunst ist Toth – Galeria Tower Building, Łódź

Międzynarodowe spotkania sztuki, Katowice'98 – BWA Katowice

Harmer – Galeria Spiż 7, Gdańsk

1999

Wobec Apokalipsy. Pocalunek śmierci – Galeria Bielska BWA, Bielsko-Biała

Zamek – Olsztyn – Muzeum Warmii i Mazur, Zamek, Olsztyn

Ważniejsze koncerty:

1992 – *Energia sztuki* – koncert zespołu Tysiąc Najjaśniejszych Słońc w Żarnowcu w miejscu niedo-
szłej budowy elektrowni jądrowej (razem z Dezerter, Wariete i Vader)

1996 – koncert zespołu Art Rhythmic w galerii „Manhattan” w Łodzi

1997 – razem z zespołem Mazzoll & Arhythmic Memory jako „support US 3” „Viva” Gdańsk.

1998 – koncert zespołu Rogulus X Szweles Project w Klubie „Mózg” w Bydgoszczy

kontakt: Fundacja TNS, 80-308 Gdańsk, ul. Wita Stwosza 48/17, Polska, tel. (+48 58) 5520843.

Ostatni niezależni, czyli SPICHRZ 7 i SPIŻ 7

Galeria i pracownia artystyczna o nazwie SPICHRZ 7 (ul. Chmielna 10/11), stworzona przez Marka Rogulskiego (ur. 1967), istniała w Gdańsku między 1995 a 1997 r. Jako jedna z pierwszych polskich galerii zaistniała w 1996 r. w Internecie (www.com.net.com.pl/spichrz7). W sensie instytucjonalnym i artystycznym była ona kontynuacją działań Galerii – Pracowni C 14¹.

Na początku 1997 r. Galeria SPICHRZ 7 przestała istnieć w dotychczasowym miejscu, ale jej idee kontynuowane są w miejscu kolejnym, czyli w Galerii SPIŻ 7, mieszczącej się na tej samej ulicy Chmielnej, tym razem pod numerem 113, sąsiadując z Bałtyckim Bractwem Jungów.

Obecne pomieszczenie galeryjne, dużo mniejsze od poprzedniego, jeśli chodzi o kubaturę wystawienniczą, mieści się w pozornie nie-galeryjnym pomieszczeniu. Niejednego organizatora czy artystę takie warunki mogłyby zniechęcić, ale nie Rogulskiego i innych współpracujących z nim twórców, głównie z Trójmiasta. Tak z pewnością krytycy z Zachodu wyobrażali sobie miejsca, gdzie rozwijała się w latach 80. polska sztuka niezależna. W zmienionej formie, przede wszystkim artystycznej, trwa ona nadal, charakteryzując się własną polityką wystawienniczą, pozostającą poza wpływem instytucji państwowych, czy miejscowej ASP. Liczy się przede wszystkim własny program, który finansowany jest „...z własnych środków, jak też autentycznie nie podlega wpływowi i manipulacjom instytucji kultury...”².

Przyjrzyjmy się ważniejszym wystawom w Galerii SPICHRZ 7, która programowo jest związana z Galerią Wibracji Auto da fe, Fundacją Tysiąca Najjaśniejszych Słońc, okrytymi tajemnicą organizacjami powołanymi przez Rogulusa (Rogulskiego)². Wystawy miały przede wszystkim ukazać działanie Ducha, twórczych energii, przenikających we wszystkich sferach widzialnych i niewidzialnych cały wszechświat. Wyrażały to takie ekspozycje, jak: *Tajny Zakon*, *Fantom Hermeticum* (m.in.: Andrzej Awsiej, Joanna Kabala, Jarosław Bartolowicz, Jacek Niegoda, Marek Targoński, Piotr Wyrzykowski), *Hocest secretis Focus* z 1995 roku, *Jupiter*, *Megaparsek*, *Tractus*, *Sfera Homunculus* z 1996 r. Ostatnia z prezentacji pokazywała m.in. filmy video Anny Kuczyńskiej o erotycznym wydźwięku (*Nazarieff 94*), ekologiczną instalację Iwony Ostoji Ostaszewskiej (*Chleb wypalony z ziemią*) oraz alchemiczny performance Rogulskiego.

Można by postawić zarzut eklektyzmu programu proponowanego przez Rogulskiego, ale pragnie on jednoczyć najciekawsze osobowości artystyczne Trójmiasta, wypowiadające się nowymi środkami medialnymi. Pragnie także zaszczepiać w nich własną estetykę, posiłkując się filozofią różokrzyźowców. Na zaproszeniu do ekspozycji *Fantom...* znalazł się bardzo istotny cytat Madathanusa z *Prawdziwej Alchemii Różokrzyźowców* z 1621 r., który wyraża pragnienia i przekonania samego Tytusa:

„Właściwością wszelkiego zarodka jest łączenie się ze wszystkim, co stanowi część jego królestwa. Wszelki twór w przyrodzie jest przyciągany przez swą własną naturę, reprezentowaną

¹ Cyt. za: T. Łukowski, *Historyczny substrat, czyli historia powstania i upadku otwartych pracowni w dawnej Łaźni Miejskiej w Gdańsku... i co z tego wynikło*, „Żywa Galeria” [Łódź, 1998] nr 1, s. 5.

² Na temat filozofii i idei artystycznych artysty por.: Ani piekło, ani niebo. *Tylko Logos*. Wywiad z Markiem Rogulskim – Rogulusem – artystą intermedialnym. Rozm. K. Jurecki, „EXIT” 1997, nr 1.

w innych twórcach. Podobne barwy i dźwięki natury łączą się w akordy harmonijne; Substancje odpowiadające sobie mogą się ze sobą wiązać; Zwierzęta tego samego gatunku stowarzyszają się ze sobą, a Potęgi duchowe jednoczą się z zarodkami, z którymi są spowinowacane”.

Z galerią związany jest Yach Paszkiewicz, znany realizator telewizyjnych video-clipów oraz grupa muzyczna Art RHYTHMIC, działająca w składzie: Mazzoll (klarnety), Rogulus (trąbka), Wojtek Mazolewski (kontrabas) i Łukasz Szajna (perkusja). W ostatnim czasie powstała kolejna formacja muzyczna: Rogulus X Szwelas Project (Kuba Malcer – skrzypce, Rogulski – trąbka, Tomasz Szwelnik – fortepian, Bartek Staniszewski – gitara, Krzysztof Topolski – perkusja, Mikołaj Trzaska – saksofony). Warto zaznaczyć, że tacy muzycy jak Mazzoll, nagrywający z Kazikiem Staszewskim i Trzaską, występujący z poetą Marcinem Świetlickim, należą do czołowych postaci polskiej sceny artystycznej, gdzie punktem wyjścia jest muzyka połączona z różnie interpretowaną poezją.

W czerwcu 1997 r. przygotowałem wystawę *Wobec Apokalipsy*, która odbyła się w SPIŻU 7. Razem z Rogulskim zaprosiliśmy kilku twórców, w tym Annę Baumgart, która brała już udział w wielu przedsięwzięciach Rogulskiego. Przedstawiła tu oprócz małych obiektów film video dotyczący życia społecznego, a właściwie braku duchowości. Artystka w moim przekonaniu stała się jedną z ważniejszych przedstawicielek polskiego video II poł. lat 90., będąc bardzo wnikliwą i przekonującą w swych symbolicznych odniesieniach. Kolejna uczestniczka pokazu, Danuta Kuciak z Lublina, w monumentalnych fotografiach poszukiwała boskich symboli, ukazanych na tle witalności natury. Łódzka grupa Wspólnota Leeżeć, wraz z jej liderem Andrzejem Miastkowskim, zaprezentowała – wykorzystując fluorescencyjne światło – instalację z totemem o formie drzewa i towarzyszącą jej muzyką bliską techno. Można zadać pytanie, czy tego rodzaju muzyka może wyrażać transcendentne przesłanie? Osobiście odpowiadam na nie negatywnie, ale jest ono istotne z powodu zainteresowania nią wielu obecnych animatorów kultury, m.in. przedstawicieli gdańskiego CUKT-u. Marek Rogulski wykonał dramatyczny (z reguły tak jest w jego przypadku) performance, po którym pozostały obiekty, przypominające trochę, na pierwszy rzut oka, akcesoria z filmów fantastycznych. Na temat jego wystąpienia pisała Agnieszka Wołodźko: „Wieloelementowy, jak zwykle bogaty formalnie performance, w którym Rogulski uwięził swoje ciało w pancerzu, dokonując quasi-rytualnych czynności, z wykorzystaniem szeregu urządzeń «low-tech» (magnetofon szpulowy, szlifierka do nożyczek) lub całkiem «non-tech» (ręczny młynek do kawy lub palące się świece). Cenię odwagę Marka, przeciwstawienia się powszechnej w sztuce modzie na wykorzystywanie mediów elektronicznych w każdej sytuacji, uzasadnionej lub nie, i przewrotnie wykreowanie się na rodzimego Stellarca ze złomowca...”³.

W roku 1998 r. w galerii odbyła się indywidualna wystawa Rogulskiego, na której zaprezentował „maszyny śmierci” – dziwne obiekty (rzeźby), mogące służyć jako urządzenia do zadawania cierpienia, czy wywoływania u odbiorcy myśli o śmierci. Artysta wykorzystał w nich m.in. karabin, noże, swe wcześniejsze rzeźby, tworząc z nich nową, dla niektórych przerażającą jakość estetyczną. Lecz przypomnijmy, że taka była i jest jedna z funkcji sztuki – wywoływanie silnych doznań wizualnych.

W październiku 1998 r. miała miejsce następna wystawa zbiorowa, pt. *Harmer*. Zwracały uwagę kolejne rzeźby Rogulskiego, w tym obrotowa *Foremka pieca jaźniowego*, oraz równie demoniczny (?) *Oświecony wąż*. Peter Style (Piotr Wyrzykowski) zaprezentował najnowsze osiągnięcia technologiczne w interaktywnej pracy *There is No Body*, której wyraz zależał od ingerencji każdego z odbiorców, korzystającego ze strony internetowej pod adresem <http://cukt.art.pl/NoBody>. Anna Baumgart zaprezentowała film video *I kiedy pocałowała żabę...*, składający się z dwóch krótkich części: pierwsza bardziej intymna i osobista, o wydźwięku erotycznym, druga socjologiczna, będąca

³ A. Wołodźko, *Czekając na Apokalipsę. Happening w Galerii Spiż 7*, „Głos Wybrzeża” 1997, 19.06, s. 9.

komentarzem na temat zadań twórczości artystycznej. Wydaje się, że ta realizacja jest ważnym momentem twórczym w konsekwentnym rozwoju artystki.

Jak podsumować działania Galerii prowadzonej przez Rogulskiego? Historia na szczęście jeszcze się nie zakończyła! Ale postarajmy się o jak najbardziej adekwatną diagnozę krytyczną. Można jeszcze zastanowić się nad pojęciem niezależności, które jest inne od tego pojęcia z lat 70., czy 80., ciągle ewoluuje, ale zmniejsza się jego rola jeśli chodzi o sztuki plastyczne. I to w całej Polsce. Zmieniają się kolejne mody artystyczne, a przede wszystkim metody funkcjonowania całej kultury, w tym oczywiście galerii. Takie jak SPICHRZ 7 i SPIŻ 7 należą już do rzadkości i dlatego powinny być chronione. Także z powodu swej wieloaspektowej niezależności Rogulski może być postrzegany jako nieustanny „buntownik”, ale myli się Ryszard Ziarkiewicz pisząc, że swą postawą w sprawie zagospodarowania dawnego budynku Łaźni Miejskiej bronił siebie, a nie sztuki⁴.

Program Rogulskiego jest alternatywny, a nawet do pewnego stopnia opozycyjny w stosunku do gdańskiego Multimedialnego Centrum Sztuki – choć oczywiście nie może się z nim równać, jeśli chodzi o skalę projektów, także finansową. Ale sądzę, że te dwa ośrodki (a może jeszcze inne?) powinny działać wspólnie. Mam w tym momencie na myśli upowszechnianie twórczości intermedialnej, która choć już dominuje w kulturze wizualnej, to w dalszym ciągu, głównie przez decydentów politycznych, jest marginalizowana.

⁴ R. Ziarkiewicz, *W obronie Łaźni*, „Gazeta Morska” (regionalny dodatek do „Gazety Wyborczej”) 1997, 30.12, s. 6.

Artur Kozdrowski



cukt.mail.art.edu

DZIEŃ SZTUKI

Subject: dzien sztuki

Date: Thu, 03 Dec 1998 20:49:41 +0100

From: peter style <Peter_Style@cukt.ikp.pl>

Organization: C.U.K.T./Technical Culture Central Office

To: dr Kudlatz <kudlatz@friko.sos.com.pl>

CC: rafal ewertowski <ewert@friko.onet.pl>

Drodzy Panowie,

Bardzo proszę o zapoznanie się z pierwszą wersją projektu „Dnia Sztuki”.

Wniesienie poprawek oraz zwrócenie szczególnej uwagi na środki i cele.

Szybka odpowiedź mile widziana.

pozdrawienia

Miki&Peter Style

Technical Culture Central Office/C.U.K.T.

Subject: RAPORT CUKT'U

Date: Fri, 11 Dec 1998 12:06:08 +0100

From: peter style <Peter_Style@cukt.ikp.pl>

Organization: C.U.K.T./Technical Culture Central Office

To: dr Kudlatz <kudlatz@friko.sos.com.pl>

CC: drakcukt <drakcukt@idg.com.pl>,

rafal ewertowski <ewert@friko.onet.pl>,

wiadro@box43.gnet.pl

Witam Panów,

Nie doczekaliśmy się odpowiedzi na ostatnie pismo. Proszę jeszcze raz rozważyć projekt "Dnia Sztuki" i wprowadzić odpowiednie poprawki. Proszę przemyśleć własne wystąpienia, forma dowolna: wykład autorski, tematyczny, przekrojowy, ćwiczenia, prowokacja, performance.

Czas 45 min x 8 osób.

Uczestnicy od 14 do 19 osób z klas licealnych, od I do IV.

Panie Dr. A. Kudlatz, bardzo prosimy o przygotowanie krótkich form literackich rozwijających projekt. Tzn.:

1. Manifestu Dnia Sztuki – postulujemy powołanie "Dnia Sztuki" na stałe w kalendarzu polskich świąt. Wolny od pracy, w którym zwyczajem byłoby od-

wiedzanie przez rodziny galerii, muzeów i pracowni artystów. Artysci przygotowują specjalne pokazy, prace.

2. Notatki do Mediów - zwięzłe, czytelne i nieskomplikowane. Konsultacje - Wiadro i Miki. Termin 7 dni.

Zakładamy wydrukowanie prostej ulotki w formie kartki z kalendarza ściennego, klasyczny czarno-biały oddzierany. Druk dwustronny, data i dzień sztuki jako święto oraz informacje i Manifest na odwrocie.

Kolportaż pocztą, jak najszerszy - od Ministerstwa i Sejmu poprzez media, galerie, osoby prywatne.

Pozdrawiam serdecznie powrócę osobiście 11.01.1999 - kontakt emaliowy. Wszystkiego Cukrowego w 1999 roku.

-----CUKT KONTRATAKUJE-----

Peter Style

Technical Culture Central Office/C.U.K.T.

"There is No Body Project"

<http://cukt.art.pl/NoBody/>

Gypsy Hill 1998.

From: wiadro@box43.gnet.pl

Subject: Re: RAPORT CUKT'U RESPONSE

Date: Wed, 16 Dec 98 11:09:35 +0000

X-Mailer: Endymion MailMan v1.1

X-Mailer-Info:

<http://www.endymion.com/portfolio/software/scripts/mailman.htm>

=20-----Original Message-----

From: peter style

To: dr Kudlatz

Cc: drakcukt; rafal ewertowski; wiadro@box43.gnet.pl

Sent: 98-12-11 12:06

Subject: RAPORT CUKT'U

Witam Pana Style'a!

Nie wszystkiego można się doczekać, ale pragnę z tego miejsca uspokoić kolegę i oświadczyć, że projekt wzbudza moją sympatię i myślę o swoim wystąpieniu. Proponuję, aby każdy z uczestników opracował konspekt do zatwierdzenia przez CUKT (pieczętka, permit na wygłoszenie wykładu itp.).

Niezły pomysł z kalendarzem i postulatem, opowieść zacząłbym od toposu "Dnia strażaka". Mam jednak wątpliwości co do samej nazwy: znana jest chyba całemu cuktowemu towarzystwu post-totartowa niechęć, żeby nie powiedzieć obrzydzenie, do słowa "sztuka", nie chodzi tu już nawet o samo znaczenie, ale brzmi debilnie. Ciężko jest je zastąpić czymś innym, ale skoro CUKT KONTRATAKUJE, nie wiem czemu nie może to być "Dzień Kultury Technicznej"? że co, że nikt nie wie co to kultura techniczna? Czas najwyższy, żeby się dowiedzieli.

A może malarze szkoły gdańskiej nie identyfikują się z kulturą techniczną? W związku z tym postuluję wstrzymanie operacji do czasu, gdy ktoś przekona mnie do "Dnia Sztuki": "dzień" jest w porządku (22.01.) tylko chyba już są ferie w szkołach, więc żadne wolne, nie wiem zresztą, dawno w szkole nie byłem. "Sztuka" tak czy inaczej pozostaje problematyczna, bardziej skłonny jestem przyjąć "Dzień Artystów", nie mówiąc już o "Dniu Cyborgów", "Dniu Otwartych Urzędników", "Dniu Urzędnika", "Dniu CUKTU" itp.

Też pozdrawiam i życzę mucios vinos paulinos portugalos: niech się cukci no-
wy rok!

dr A.Kudlatz

Od: artur kudlatz <drakcukt@idg.com.pl>

Do: wiadro@box43.gnet.pl Wiadro <wiadro@box43.gnet.pl>

Data: 5 stycznia 1999 10:28

Temat: Sztuka Cuktowna

Co ty kombinujesz w tym 999.

Myślę, że dyskusja nad projektem Dnia Sztuki idzie w ślepy kanał. Manifest miał dotyczyć nie sztuki ale dnia, dnia jako święta – obiad, rodzina, space-ry, rozmowy, rozrywka, kultura – bardziej idea wypoczynku i metody spędzania wolnego czasu, a nie idea sztuki, nie sztuka, a życie jako sztuczka.

Ale w końcu idee projektu najlepiej znają autorzy.

Nie wiem co z notatkami do mediów, trzeba by to przygotować, ale skoro nie jesteś przekonany do idei to rozumiem, że nie.

Wasz Wiadro

Witam i dziękuję za życzenia i newsy. Mimo Twoich wyjaśnień, uważam dalej Dzień Sztuki za niezbyt adekwatny i aktualny pomysł:

można przemienić to po prostu w akcje PAKT-u (Powszechnej Akademii Kultury Technicznej) i skoncentrować się na jak najdoskonalszym przygotowaniu zestawu wykładów – wystąpień: wszystko to oczywiście w równoległej wersji on-line na legendarnym serwerze CUKT-u.

Termin 22.01. też wydaje mi się wygórowany (jeśli chodzi o czas). Jeśli jest możliwość, optuję za przesunięciem w przód, chociażby po to, żebyśmy wszyscy mogli się jakoś spotkać w międzyczasie i ustalić, o co właściwie chodzi.

Pozdrowienia

drAK

Subject: Sztuka Cuktowna

Date: Tue, 05 Jan 1999 10:32:48 +0100

From: artur kudlatz <drakcukt@idg.com.pl>

To: "wiadro@box43.gnet.pl Wiadro" <wiadro@box43.gnet.pl>

witam Wiadra w 1999

jak tam, co tam?

Style nie podjął polemiki na temat charakteru Dnia Sztuki, ja ze swej strony zawiesiłem myślenie na temat manifestu o sztuce, bo uznałem to za zajęcie zbyt infantylne, jak na mój wiek. To, co myślę na temat "sztuki" przerodzić się może jedynie w jałową, akademicką dyskusję i dywagacje "czy sztuka to upojne drgnienia eteru i krwi, czy naplucie komuś z odległości ośmiu kroków prosto między oczy" (Klima 1906).

Poza tym to ewidentny ex termin, niegodny zajmowania się nim i niemający nic wspólnego z moim rozumieniem rzeczywistości i działalności CUKT-u.

Jeśli chodzi o wykład hypertextowy, to jestem zainteresowany i trwają prace przygotowawcze – nie wiem, czy sprawa jest aktualna w obliczu "zamrożenia sztuki" i upływającego czasu.

Pozdrowienia i powodzenia 99 dla Cyborgów i Ludzi

dr A. Kudlatz

-----Original Message-----

From: peter style

To: dr Kudlatz

Cc: drakcukt; rafal ewertowski; wiadro@box43.gnet.pl

Sent: 98-12-11 12:06

Subject: RAPORT CUKT'U

Niejasne jest dla mnie do końca, w jakim charakterze występujemy i o zamianowanie czego nam chodzi:

- zdobycie dla "sztuki" należnego jej miejsca w organizacji czasoprzestrzennej państwa

a czym jest CUKT, jeżeli nie automatycznym, poprzez znaczenie nazwy, zagarnięciem miejsca w organizacji czasoprzestrzennej państwa?

- założenie plemienia profesorów-nauczycieli ratujących sytuację szkolnictwa, oświaty i edukacji

a czym jest PAKT oraz pewne działania CUKT'u nastawione na przekaz informacji i wiedzy. Proponowanie przez nas programu edukacyjnego oraz wykonanie Dnia Sztuki performance edukacyjnego automatycznie sytuuje nas w organizacji czasoprzestrzennej państwa. Zajmujemy się tym, co istotne, praktyczne, ważne dla teraźniejszości i przyszłości. Nie gramy rocka, nie malujemy martwych natur, nie ustawiamy kwadratów względem kólek czy też nie malujemy graffiti. Działamy w samym środku reformującej się aktualnie czasoprzestrzeni państwa.

- sceptyczno-anarchizujących prześmiewców prowokatorów

może to jest nawias postmodernizmu, a może tylko stare przyzwyczajenia. Czy nie wierzy pan w to co robi, lub to o czym będzie pana wykład? W tym nie ma prowokacji, nie ma sceptycyzmu, to są fakty: CUKT jako nauczyciele, wykładowcy w Liceum, każdy z osobna stoi przed 14/19 osobową grupą młodzieży w roli profesora znikąd i mówi o czymś, o czym nikt inny w tym systemie szkolnictwa nie mówi. Programuje mózgi.

- wizjonerów wcielających w życie swój własny obraz sztuki

Tak, może to powinno być na pierwszym miejscu. Ja nie boję się słowa „sztu-ka” w tym miejscu, wprost przeciwnie, jest ono na jak najlepszym miejscu. Performance edukacyjny, jeden dzień w programie szkoły jest wycięty i w to miejsce jest wprowadzony CUKT ze swoją potencjalną wiedzą, doświadczeniem i przekonaniem. Nie jesteśmy nauczycielami, tak jak nie jesteśmy muzykami czy urzędnikami, czy dj'ami, czy robotnikami. Możemy się wcielić w postać i wykonać rolę nauczyciela.

"Sztuka" tak czy inaczej pozostaje problematyczna, bardziej skłonny jestem przyjąć "Dzień Artystów". Dzień Artystów brzmi interesująco - przypomnę o wpływającym czasie i konieczności podejmowania decyzji.

Mimo wszystko optuję za podjęciem jakichś problemowych dywagacji, choć ostatnio myślę o tekście na „Dzień Sztuki” jak nad diagnozą jej stanu po cyfrowym zmutowaniu, i jak sprawa wygląda z jej różnymi podziałami, formami i funkcjami: cyfrowa reprezentacja litery "m" składa się z takiego ciągu: 01000101010, podobnie jak obrazek, kółka, dźwięk struny czy pixel wirtualnej rzeźby, co pozwala zastanowić się nad wpływem samego tworzywa, a jednocześnie formy zapisu (nośnika) na istotę dzieła sztuki. Otwarta wg mnie pozostaje cały czas kwestia konieczności - czy jakiegokolwiek znaczenia - form papierowych, drewnianych, metalowych, tekstu pisanego, pędzla itd.

Czy zajmując się Sztuką czy Dniem Sztuki można już z czystym sumieniem te archaiczne przejawy pominąć, czy wręcz przeciwnie: docenić ich pierwotność i swoistą niepowtarzalność???

Myślę, że to drugie. Już nieraz w historii okazywało się, że przeszłość ma wiele do zaoferowania zadufanej i zaślepionej przyszłością teraźniejszości.

Subject: Re: Dzień sztuki

Date: Wed, 13 Jan 1999 18:19:55 +0100

From: peter style <Peter_Style@cukt.ikp.pl>

Organization: C.U.K.T./Technical Culture Central Office

To: artur kudlatz <drakcukt@idg.com.pl>

References: 1, 2, 3, 4, 5, 6

dzień dobry!

czasu na dyskusję chyba rzeczywiście jest mało, co nie znaczy, że przekonałem się do "Dnia Sztuki" jako terminu.

Przesyłam propozycje ulotki po lekkiej mutacji stylistycznej, nie twierdząc, że jest bardziej adekwatna, zważywszy mój - łagodnie mówiąc - ambiwalentny stosunek do całej idei i nieznamość "strumienia myśli", który do niej doprowadził.

Do rozmowy wrócimy. Czekam na szczegółowe informacje organizacyjne.

pozdrawienia

dr A. Kudlatz

UWAGA UWAGA UWAGA

"Dzień Sztuki" przełożony na luty, ostatni postulat władz liceum wynikający z nałożenia się gorączki końca semestru, przygotowań do studniówki i inne. Data będzie ustalona w najbliższy piątek.

Reszta pozostaje bez zmian.

Subject: Odp: Dzień sztuki/Dzień Kultury Technicznej/ Sztuka=Kultura Techniczna?

Date: Fri, 15 Jan 1999 16:41:39 +0100

From: "jacek niegoda" <wiadro@box43.gnet.pl>

To: "artur kudlatz" <drakcukt@idg.com.pl, "peter style" <Peter_Style@cukt.ikp.pl>

CC: "Rafał Ewertowski" <ewert@timsi.com.pl>

peter style wrote:

Wczoraj w nocy stwierdziłem, że coś za coś, jeżeli oni przesuwają daty, to my możemy zmieniać słowa. Dojrzałem do Dnia Kultury Technicznej. Czy w takim wypadku w tekście na ulotce nie powinno pojawić się proste zdefiniowanie kultury technicznej?

Przy okazji proszę panów o przesłanie tematów swoich wykładów do Wiadra.

pozdrawienia,

drakcukt wrote:

No, no: zaczyna się robić coraz ciekawiej. Uważam, że powinniście wszelkimi możliwymi sposobami sterroryzować osoby decydujące o tej sprawie.

Poza tym "kultura techniczna" nie jest w końcu jakimś strasznie abstrakcyjnym i wydumanym pojęciem: wszyscy mają pewne przeczucia, co kryje się za "kultura" i co znaczy "techniczna": skojarzenie i zdefiniowanie tych dwóch

pojęć i otrzymanie w efekcie "kultura techniczna" nie jest znowu jakimś strasznym odjazdem. Nie wspomnę już o sprawie CUKT-u: w końcu nie byliśmy i nie jesteśmy Centralnym Urzędem Sztuki? Poza tym, z tego co jestem w stanie sobie wyobrazić, większość wykładów dotyczyć będzie nowych możliwości, jakich dostarczyła technologia w tworzeniu "innych rzeczywistości" (www., 3D, technomusic, hypertext itp.), "nie wybieramy Cézanne'a tylko wybieramy CUKT".

To, że wieczne pióra, pędzle i dłuta doprowadziły niewątpliwie do noteboków, 3D, skanerów i modemów nie znaczy bynajmniej, że trzeba "tradycyjnej sztuce" płacić jakieś niby należne trybuty: ciekawszym zajęciem jest definiowanie i dywagowanie nad teraźniejszością i przyszłością, czyli w naszym wypadku tworzeniem się i charakterem "kultury technicznej", w której żyjemy i w której na pewno będą żyć nasze dzieci i wnuki. Dla mnie kluczową sprawą jest nośnik: jaka jest naprawdę różnica pomiędzy stanem w kolejce do Luwru i spacerem po komnatach, a czekaniem na download z www.luwru.com? czy oglądając na ekranie piksele Mony Lizy obcujemy z "kulturą techniczną", czy malarstwem da Vinciego?

teraz dla Wiadra bardzo robocze tematy wykładów:

(prawdziwy pojawi się, gdy skryształizuje się wykład, a poza tym może mieć kilka tytułów)

dr A. Kudlatz:

- 1."Pajęczyna Informacji, czyli Krok w Stronę Prawdziwej Natury Świadomości"
- 2."Hypertext, czyli Palenie Papierów"
- 3."Hypertext, czyli Krok w Stronę Prawdziwej Natury Świadomości"
- 4."Pajęczyna Informacji, czyli Palenie Papierów"
- 5."Palenie Papierów, czyli Krok w Stronę Prawdziwej Natury Świadomości"
- 6."Hypertext, czyli Pajęczyna Informacji"

proponuję głosowanie nad najlepszym tytułem.

pozdronara

Jan Smuga

Subject: Re: Dzień sztuki/Dzień Kultury Technicznej

Date: Fri, 15 Jan 1999 21:22:17 +0100

From: Rafal Ewertowski <ewert@timsi.com.pl>

To: wiadro@box43.gnet.pl

CC: peter style <Peter_Style@cukt.ikp.pl, drakcukt <drakcukt@idg.com.pl>

References: 1 , 2 , 3 , 4 , 5 , 6 , 7 , 8 , 9

Witam wszystkich,

kilka spraw:

Jeżeli chodzi o tytuł wykładu, to ja stawiam na nr 1.

Co do kultury technicznej to mam wrażenie, że na kulturę techniczną składają się zarówno oglądanie Mony Lizy na żywca, jak i na ekranie. Oczywiście, że są tacy, których interesuje tylko koszykówka; rozumiem, że ograniczenie źródeł informacji ułatwia im poruszanie i wytyczanie kierunków. Jednak nas jako Centralny Urząd Kultury Technicznej interesuje całe spektrum informacji, składające się na poszerzoną świadomość rozwarstwionej rzeczywistości. Z tego co widzę, to dr Kudlatz ma jasny obraz granic teraźniejszej i przeszłej techniki. Ja nie bardzo wiem, czy edytor tekstu to zabytek techniki, czy nowy żel do długopisów to mistrzostwo technologiczne, nie mówiąc o modach i sentymentalnych nawrotach do zjawisk, trendów, a w tym technik związanych

z produkcją dzieł kultury. W końcu te nawroty to nie tylko konsumpcyjna manipulacja, ale stały element przepływającego strumienia informacji. Uświadamiając sobie istnienie laserunku uświadamiasz sobie istnienie pikseli.

temat po angielsku: "The head manipulations. Practises".
[po polsku mogłoby być: "Manipulowanie głową. Ćwiczenia"]

Subject: Re: 22.02.99
Date: Tue, 19 Jan 1999 17:36:49 +0100
From: peter style <Peter_Style@cukt.ikp.pl>
Organization: C.U.K.T./Technical Culture Central Office
To: artur kudlatz <drakcukt@idg.com.pl>
References: 1 , 2 , 3

artur kudlatz wrote:
dzień dobry!
jak tam pertraktacje piątkowe? jest termin? postawione na swoim?

peter style wrote:
trochę nie wiadomo, co to "swoje"? dzisiaj ostateczne decyzje, data na pewno 22.02
pozdrowo,

został "dzień sztuki", arbitralna decyzja Prezydenta CUKT'u MIKI'ego
pozdrowo

Subject: PUCZ
Date: Wed, 20 Jan 1999 10:30:48 +0100
From: artur kudlatz <drakcukt@idg.com.pl>
To: peter style <Peter_Style@cukt.ikp.pl>, "wiadro@box43.gnet.pl Wiadro" <wiadro@box43.gnet.pl>, Rafal Ewertowski <ewert@timsi.com.pl>

OŚWIADCZENIE

W związku z samowolną decyzją Prezydenta Mikołaja oraz jawnym i bezczelnym gwałceniem przez niego podstawowych zasad otwartej wymiany poglądów i kolektywnego podejmowania decyzji, a także w obliczu ideologiczno-koncepcyjnych przemian, jakim został poddany CUKT w okresie 1997-99, niniejszym zostaje zgłoszony wniosek o pozbawienie obywatela Mikołaja prawa pełnienia funkcji Prezydenta CUKT-u i rozpoczęcie wobec jego osoby procedury odsunięcia od władzy.

Mikołajowi zarzucamy:

- nadużywanie powierzonego mu stanowiska
- niczym nieuzasadniony autorytaryzm
- podejmowanie decyzji godzących w dobro Sprawy
- zapędy dyktatorskie rodem z totalitarnego etapu rozwoju CUKT-u
- knucie i wredzenie
- zaniedbania komunikacyjno-technologiczne
- działanie na szkodę cyborgów
- niekompetencję i archaiczność koncepcyjną.

Jeśli w związku z tymi zarzutami Mikołaj nie zrezygnuje dobrowolnie ze sprawowanego urzędu, przewiduje się powołanie Komitetu Obalenia Prezydenta (KOP) i usunięcie go ze stanowiska drogą demokratyczno-parlamentarną, a jeżeli to nie skutkuje – przeprowadzenie przewrotu gabinetowego.

NIE BĘDZIE CZŁOWIEK SZTUKI NAM WYMYŚLAŁ!
DOŚĆ ZASPOKAJANIA LUDZKICH AMBICJI!
MIKOŁAJ MUSI ODEJŚĆ!
PRECZ Z AKADEMICKIMI TERMINAMI!
NIE MA SZTUKI BEZ PRĄDU!
CYBORGI: NIE DAJCIE SIĘ OMAMIEĆ – WSTĘPUJCIE DO KOP-u!
MIKOŁAJ ZASTAŁ CUKT MUROWANY – ZOSTAWIŁ SZMACIANY!

CNG 0036 (dr A. Kudlatz)
CNG 0022 (Ph. D. J. Smuga)

**Subject: DOSC RZADOW SKORUMPOWANYCH STARCOW-WYBIERZ MLODOSC:
ANDRZEJ WIADRO PREZYDENTEM CUKTU!!!**

Date: Wed, 20 Jan 1999 10:39:36 +0100
From: artur kudlatz <drakcukt@idg.com.pl>
**To: peter style <Peter_Style@cukt.ikp.pl>,
Rafal Ewertowski <ewert@timsi.com.pl>,
"wiadro@box43.gnet.pl Wiadro" <wiadro@box43.gnet.pl>**

Subject: NIE MA CO PLAKAC NAD ROZLANYM MLEKIEM

Date: Wed, 20 Jan 1999 13:29:21 +0100
From: artur kudlatz <drakcukt@idg.com.pl>
**To: peter style <Peter_Style@cukt.ikp.pl>,
Rafal Ewertowski <ewert@timsi.com.pl>,
"wiadro@box43.gnet.pl Wiadro" <wiadro@box43.gnet.pl>**

Wiadro wrote:

Przykro mi, ale jako człowiek nie mogę przyjąć propozycji przewodnictwa BUNTU CYBORGIA.

Nie masz przyjąć propozycji przewodnictwa "buntu cyborga", tylko kandydować na prezydenta CUKT-u: cyborgi to przykrywką, oprócz tego cyborgi się nie buntują.

Natomiast gwoździ wyjaśnienia DNIA SZTUKI – decyzja o nazwie projektu zapadła w sposób demokratyczny:

dyr Kudlatz przeciw
J Smuga przeciw
Peter Style za
TJ 44 za
prezydent Gruby za
Mikołaj za
AJ Andrzej wstrzymujący się
Wiadro przeciw
Ewert wstrzymujący się

Też mi demokratyczny sposób: rozszczepianie głosów:
czym różni się Prezydent Gruby od Mikołaja i kto to jest AJ Andrzej?

Ewert: nie można wstrzymywać się od głosu w tak ważnej kwestii!
Poza tym protestuję ze swej strony przeciw określaniu CUKT-u w kontrataku jako organizacji totalitarnej. Dawno nie panował wśród nas tak głęboki liberalizm.

Po pierwsze wypraszam sobie "dyr" i Kudlaca przez "c", ewentualnie może być dr Podletz, a liberalizm CUKT-u to chyba tylko Twoja wizja: nieźle ci namieszali w głowie, jeśli masz wrażenie, że dyrektor Kudlac "kontratakuje" z pozycji totalitarnej demokratyczną "korporację" (?) CUKT.

Bez urazy, ale to słowa dyr. Kudlaca są pełne radykalnej rewolucyjnej retoryki.

A cóż za retoryka kryje się w "Dniu Sztuki"? (wracając na moment do przedmiotu sporu) rewolucji konserwatywno-liberalnej?

Mnie osobiście Dzień Sztuki kojarzy się z pielgrzymką Jana Pawła do Macierzy.

WSTĄP DO KOP - Komitetu Obalenia Prezydenta!

NIE ZASYPIAJ GRUSZEK W POPIELE!

dr A. Kudlatz

Subject: MLEKO Z KOZUCHEM

Date: Thu, 21 Jan 1999 12:59:11 +0100

From: artur kudlatz <drakcukt@idg.com.pl>

To: peter style <Peter_Style@cukt.ikp.pl>

CC: Rafal Ewertowski <ewert@timsi.com.pl>

"wiadro@box43.gnet.pl Wiadro" <wiadro@box43.gnet.pl>

peter style wrote:

artur kudlatz wrote:

peter style wrote:

Szanowni Panowie, o co chodzi?

chodzi o to: szyba, ścięcie, blok.

Dzień Sztuki jest tytułem performance edukacyjnego, a nie próbą świętowania 5-lecia istnienia CUKT'u.

Jakiego 5-lecia? 1994 to rok założenia CUKT-u? Mam wrażenie, że od początku chodziło o jakiś projekt, a nie o rocznicowe akademie.

Dokładnie dlatego upieranie się przy sformułowaniu „dzień kultury technicznej” jest nie na miejscu. 5-lecie było negatywnym przykładem wadliwego pojmowania projektu. My nie demonstrujemy po raz kolejny, jak pokazuje historia CUKT'u, własnych przekonań, czy samych siebie w sposób bezpośredni, otwarty. Konstruujemy - nazwijmy to - kolejnego "trojańskiego konia" (patrz Antyelekcja - Technodemonstracja, Czyn dla Miasta Bytowa), który to wprowadza nas w sam środek interesującego nas zjawiska, "czasoprzestrzeni państwa". Tajniacy, spadochroniarze...

„Sztuki” brzmi lepiej, krócej i dobitniej. Wykłady dotyczą sztuki; dzieci i wszyscy ludzie wiedzą, czym jest sztuka. Jeszcze raz podkreślam, że użycie słowa sztuka jest zdecydowanie bardziej cuktowe niż k. techniczna. Słowo „sztuka” trafia do mózgu potencjalnej "ofiary" bez zbędnych tłumaczeń i niejasności.

Może i trafia do mózgu ofiary prościej, ale co w nim zostawia, to odrębna sprawa.

Zostanie to, co na wykładach będzie powiedziane.

A poza tym wybór akurat takiego "prostego" pojęcia jest z naszej strony pójściem po najmniejszej linii oporu: stawia nas od razu w kontekście ogólnie pojmowanej "sztuki", nie wymagając kreowania nowych terminów i definiowania zjawisk, a jedynie "dopisanie się" do nieskończonego ciągu sposobów prezentacji "sztuki" i takiego czy innego jej traktowania.

I oto właśnie chodzi, powtórzę: wpisanie się w ogólnie pojmowane zjawisko, wykorzystanie go, bezkonfliktowe wejście w środek systemu przyjętych i nie poddawanych przez ogół w wątpliwość grupie pojęć i wartości. Dopiero później zademonstrowaniu własnych stanowisk. Skąd ten strach przed słowem "sztuka"?

A skąd ten strach przed słowem "teraz"? czy ogólnie pojmowane zjawiska są na tyle interesujące, aby zostawiać demonstrowanie swoich stanowisk na później? zostajemy cały czas w "ciagle tym samym systemie pojęć i wartości" i ja po prostu nie jestem wcale przekonany, czy chce się w niego wpisywać (tym bardziej, że już i tak jestem, i to nie ze swojej woli). Atrakcyjniejsze wydaje mi się założenie, że zmierzamy w sam środek systemu pojęć i wartości, ale czy po to, by ukazać ich "inne oblicze"? Słowo "sztuka" jest dla mnie przykładem "semiotycznego wampira", podobnie jak "miłość", "człowiek" i "świat": jedyne co można z tymi pojęciami robić, to nieskończenie "ukazywać ich różnorodne oblicza", a one same właściwie nie są do niczego potrzebne i pełnią jedynie funkcje "wsysaczy bytów".

W tym kontekście przyznaję, że czuję raczej niechęć do zajmowania się nimi i ich używania, trochę podobnie jak z ludźmi, którzy cały czas maksymalnie koncentrują na sobie uwagę, albo starają się to robić. Po kilku minutach zaśłuchania i zapatrzenia odwracam wzrok w stronę okna (żadnych personalnych podtekstów).

Co do buntu cyborga Dr. Kudlatza i próby zdyskredytowania osoby Mikołaja – to bez komentarza.

Co do informacji wysyłanych przez Petera Style'a i odżegnywania się przez niego od odpowiedzialności decyzyjnej: cyt. "arbitralną decyzją Prezydenta Mikiiego został Dzień Sztuki", to też nie chce mi się komentować.

Na spotkaniu w NCK osoby Wiadro i Style ustaliły pozostawienie podjęcia ostatecznej decyzji, w przeciągu 24 godzin, MIKOŁAJOWI. Style po wizualnym zapoznaniu się z ulotką posiadającą zamiast słowa "sztuka" słowa "kultura techniczna" przychylił się do decyzji Mikiiego.

Szkoda, że wcześniej nic mi o tym nie było wiadomo: gdzie dokument z procedury?

Nadmienię tylko, że postępowanie takie w obliczu rozważania istotnych (przynajmniej dla jednej ze stron)...

...której przynajmniej?

Na pewno Jana Smugi, co do pozostałych nie wiem, na ile poważnie potraktowały sprawę.

Sprawozdanie jest nieodpowiedzialne, bowiem gdy okazuje się, że decyzja była przegłosowana, a nie ustalona przez Prezydenta samowolnie, tak więc to, co po niej nastąpiło (pucz, obalenie, bunt), straciło częściowo swoją rację bytu i jeśli Mikołaj zostałby obalony, to w pewnym sensie niesłusznie, ale historii nie są obce takie przypadki.

W związku z powyższymi odkładam sprawę zmian na najwyższych szczeblach władzy cuktownej na czas jakiś, choć postępowanie Prezydenta i jego świty będzie dokładniej niż w analogicznych okresach lat ubiegłych kontrolowane i analizowane, tym bardziej, że za rok kończy mu się kadencja i jeśli nic się nie zmieni, ponowny wybór może stać pod znakiem zapytania.

Pozdrawiam

drAK

draka.....

drakut smugus

Wiadro

Peter Style

mails:

tj44@ikp.atm.com.pl

smuga@fs-samba.com.pl

Peter_Style@cukt.ikp.pl

kudlatz@friko.sos.com.pl

drakcukt@idg.com.pl

ewert@timsi.com.pl

wiadro@box43.gnet.pl

mix & edit

Dr Kudlatz

99.02.01.

03.02

EPILOG

Subject: cuktwww

Date: Wed, 03 Feb 1999 11:38:08 +0100

From: artur kudlatz <drakcukt@idg.com.pl>

To: peter style <Peter_Style@cukt.ikp.pl>

Zajrzałem, przejrzałem i uważam że jest zupełnie w porządku:

bardzo dobry pomysł z ramkami i przesuwaniem kalendarza, z tekstem obok.

Wszystko działa i wygląda poważnie. Ze szczegółów: polskie znaki albo nie - teraz jest niekonsekwentnie: jest ż, a nie ma ę itp.

Z merytoriów: dlaczego dr Kudlatz ma wykład o 8.00? nie zgadzam się. Nie jest to sprawa kolejności, ale pory, taki Paulus np. zaczyna sobie o 13.00.

I jak to w końcu jest z tymi godzinami: czy np. Grabowski zaczyna o 15.00 i powtarza godzinę 8x?

To już pytania do wydarzenia samego, a nie do situ., a jeśli trwać one mają symultanicznie: każdy zaczyna o tej samej porze, ale w innej sali, to można by to jakoś przekazać na www., oprócz linków do każdego wykładu i postaci: może kalendarz podzielić też na małe ramki odpalane jednocześnie, a każda z innym tematem i osobą prelegenta?

nara
drAK

Subject: rerererere

Date: Thu, 11 Feb 1999 10:41:45 +0100

From: artur kudlatz <drakcukt@idg.com.pl>

To: peter style <Peter_Style@cukt.ikp.pl>

Hotele nie są możliwe: jakoś się przekimacie u znajomych; można u mnie, można i gdzie indziej. 6 stron wynika z publikacji, takie warunki. Poradzimy sobie.

Dj11 potwierdził przyjazd - dzwoń do niego i się umawiaj.

Nie omieszkam

Słuchaj, jak to jest w końcu z tą "Kulturą techniczną": na stronach cukt ten tekst funkcjonuje jako deklaracja, a ty we wstępie w przypisach podajesz "kt" To jak ma być: chyba deklaracja??

Sam jeszcze nie wiem do końca, ale deklaracja pierwotnie miała być "wyciągiem" z kultury technicznej - tekstu obszerniejszego i bardziej narracyjnego, który kiedyś powstanie. Na dzisiaj deklaracja i kt faktycznie różnią się drobnymi szczegółami, ale w zamierzeniu kt jest dłuższą opowieścią złożoną także z sentencji, ale w większej ilości. Poza tym autorem deklaracji jest CUKT, a kt właściwie Jan Smuga z udziałem Dr Kudlatza w kwestii wizualizacji www (cykl slajdów itp.).

poZdro,
do gdanska
drAK

Subject: Re: plan lekcji

Date: Mon, 15 Feb 1999 12:15:05 +0100

From: artur kudlatz <drakcukt@idg.com.pl>

To: peter style <Peter_Style@cukt.ikp.pl>

References: 1 , 2 , 3 , 4

peter style wrote:

Proszę zapoznać się z planem lekcji
http://cukt.art.pl/plan_pl.htm

Zapoznałem się: wszystko wygląda przejrzysto. Czy puste miejsca oznaczają, że klasy nie ma w budowie?

Zauważyłem też, że hipertekst jako jedyny pojawia się 8x - czyli pełna dniówka. Pewno za karę.

AK

[c] Urzędnicy CUKT'u rozważają skutki decyzji jedynie w tym zakresie, w jakim wpływają one na wydajność działań urzędu i nie biorą odpowiedzialności za konsekwencje natury ludzkiej.

Subject: Przyjazd profesorów

Date: Fri, 19 Feb 1999 15:53:21 +0100

From: artur kudlatz <drakcukt@idg.com.pl>

To: peter style<Peter_Style@cukt.ikp.pl, <wiadro@box43.gnet.pl>

Witam!

Prace nad hipertekstem w pełnym toku, kontakt z profesorem Sienkiewiczem nawiązany: przyjedziemy albo w sobotę wieczorem, albo w niedzielę wczesnym popołudniem.

dozobanara

ak

Subject: Dzień Sztuki

Date: Wed, 24 Feb 1999 11:08:47 +0100

From: artur kudlatz <drakcukt@idg.com.pl>

To: smukly@razem.pl

References: 1

Dzień dobry!

W związku z koniecznością powrotu do codziennych zajęć i ogólnym przeładowaniem organizmu, musiałem w pewnym momencie zniknąć i odbyło się to bez pożegnania. Żegnam się więc teraz i dziękuję za mile spędzony czas. Mam nadzieję, że spotkanie w Sfinksie spełniło oczekiwania wszystkich uczestników i współpraca GLA i CUKT-u przeszła w kolejny, bogatszy sytuacyjnie wymiar. Serdeczne pozdrowienia dla całego GLA
dr A. Kudlatz

P.S.

Mini-site o hipertekście, który zostawiłem u Was na serwerze, powinien być sukcesywnie publikowany na stronach GLA, w kolejnych spolszczonych wersjach tworzonych na lekcjach angielskiego przez zainteresowane tematem klasy i dowolnie łączony i modyfikowany na zajęciach informatyczno-internetowych. Uczniowie, ucząc się angielskiego, odnajdują interesujące ich wątki, przekładają i wybierają fragmenty, które najlepiej rozumieją, uważają za najciekawsze itp., tworząc z nich swoje własne strony o hipertekście.

Subject: refleksje

Date: Mon, 01 Mar 1999 09:17:54 +0100

From: artur kudlatz <drakcukt@idg.com.pl>

Organization: CUKT

To: peter style <Peter_Style@cukt.ikp.pl>

References: 1

Cześć Style!

Sorry za zniknięcie, ale wiadomo, jak to jest w tych błyskawicznych czasach. Ogólnie rzecz biorąc, myślałem że będzie gorzej i to zarówno, jeśli chodzi o działkę dr. Kudlatza, jak i resztę. Organizacyjnie wszystko było skończone, co do sensu i celu to oczywiście sprawa otwarta. Odniosłem wrażenie zmęczenia wśród wykładowców i podstawowym wnioskiem jest: "obyś cudze dzieci uczył".

Jeśli sprawa ma się rozwinąć (rozumiem, że "Smukły" jest za), powinniśmy udać się na konsultacje pedagogiczne do szanownego grona i przygotować kursy pod kątem normalnej szkoły (stopniowanie trudności, ćwiczenia itd.).

Jeśli chodzi o hipertekst, to mógłbym pod kierunkiem pani od polskiego opracować cykl warsztatów-wykładów z ćwiczeniami, bo póki co tych informacji było stanowczo za dużo i lekcje polegały na testowaniu przeze mnie przyswajalności poszczególnych wątków (struktura, historia, przykłady). Ciekawe też byłyby zupełnie praktyczne zajęcia z tworzenia www.

Co jest z dokumentacją? czy słuchaliście i oglądaliście rejestrację? Chętnie bym się dowiedział, co działo się w innych klasach. No i jak tam na poziomie oficjalno-polityczno-finansowym? dotacje, sponsorzy, data w kalendarzu?

Dyskusja o matrycy jak najbardziej. Niebawem przygotuję odpowiednie materiały.

dozoba

drAK

Subject: Szkoła Cyborgow

Date: Mon, 15 Mar 1999 12:29:07 +0100

From: artur kudlatz <drakcukt@idg.com.pl>

Organization: CUKT

To: peter style <Peter_Style@cukt.ikp.pl>

References: 1 , 2 , 3 , 4 , 5 , 6 , 7 , 8

Peter Style wrote:

Jak widzisz, ogrom spraw.

Ze studium jest tak samo, jak przy dniu sztuki. Co do nazwy: ja bym chciał, żeby nazywało się Szkoła Cyborgów.

Masz jakieś pomysły to ślij, ale właściwie logo już jest pozdro,

No, oczywiście, ty masz zajęcia z kultury technicznej, a czy jesteś zainteresowany od września 99?

Ja też jestem za Szkołą Cyborgów, ale wiadomo, że świat ludzi na to nie pozwoli. Jeśli zajęcia mają się odbywać online, każdy przy swoim komputerze, to po zorganizowaniu odpowiedniego sprzętu jak najbardziej rok szkolny trzeba zacząć we wrześniu. Mam nadzieję, że "dr Kudlatz Infotherapy" będzie do tego czasu w miarę skończona i opracowanie konkretnych programów zajęć nie nastręczy zbyt wielu trudności.

Dobrze brzmi też "Studium Sztuki Kultury Technicznej" albo "Artystyczne Studium Kultury Technicznej".

nara zara

drAK

Tranzytoryjna Formacja TOTART – od obrzyganych ministrantów permanentnego końca do transcendentalnych iluminacji orgazmu permanentnego

Rozpoczęliśmy 23 kwietnia 1986 roku sympatycznym wieczorkiem w murach Uniwersytetu Gdańskiego. Miejsce tyleż nobliwe, co osobliwe, więc zapewne dlatego wykreowaliśmy sobie równie pretensjonalną, autoironiczną i poważną nazwę: TOTART (martwy zwyczaj). Kraj wtedy żył zanurzony w meandrach permanentnego końca. Ludzie pili, wyjeżdżali, wariowali, ten i ów się powiesił. Rzadko kto wypełniał wolny czas uprawianiem form pożytecznych i zdrowych. Zewsząd wiało potrzebą terapii. Stąd naczelną funkcją naszych zabaw – terapia i odpór.

Pojęcie sztuki totalnej ma wiele wykładni, nam bliski jest Artaud, ale to do niczego nie obliguje, ani – tym bardziej – niczego nie wyjaśnia. Bardziej niż anachroniczne i eksterminalne uprawianie sztuki zajmowało nas generowanie breji semantycznej, zlewanie się w jedno wspólne rozlewisko. TOTART jest serią wspólnych, możliwie dowolnych aktywności ludzi na bieżąco zainteresowanych udziałem w ich realizacji.

Oto i metoda – tranzytoryjność, rozumiana jako:

Płynność pod względem liczby i wymiany osób zarówno w krótkim (jedna akcja), jak i dłuższym (ciąg realizacji) wymiarze czasu. Ludzie, zależnie od swej woli, włączali się w prace tranzytorium i odchodzili, co było i jest możliwe dzięki otwarciu generowanych sytuacji. Nie obywało się przy tym bez intensywnych konfliktów i często to one były motorami działania, dynamizując napięcia kierunkowe. Zazwyczaj w akcji czynnie uczestniczyło jednorazowo około dziesięciu osób, chociaż zdarzały się zarówno realizacje w pojedynkę, jak i z udziałem kilkudziesięciu, albo i stu, osób.

Ciągła metamorfoza nomenklatur i kształtów, co oznacza nieustanne zmiany nazw (np. TOTART, Ariergarda 1, Prąd, Imprzejawnikowy Solanarchistyczny Kabaret Profuzyjny „Zlew Polski”, Grupa Poetycka „Zlali mi się do środka”, Koncern Metafizyczno-Rozrywkowy „Pigułka Progresji”, TOTART – Muzeum Objazdowe, Der Danciger Arsambl, Totart Container, Sekcja Publicystyczno-Reklamowa, Księgozbiór „Zlew Polski” etc.) i form, od festiwalu przez widowisko teatralne, teatrzyk lalkowy, koncert rockowy, wieczór poezji, kabaret, recital, wystawę, prelekcję, biwak, pomoc chorym i staruszkom, dokarmianie zwierząt, demonstrację, manifestację, dyskusję, procesję, muzeum, bojówkę, seans filmowy, program telewizyjny, pokaz diaporam, happening, subtelne wzruszenia, propagowanie samoleczenia, publiczne praktyki koprofagiczne, sitting, striking, pisanie wierszy, powieści, publicystyki, traktatów teoretycznych, głoszenie manifestów, preparowanie audycji, performance aż po rzucanie ulotek, kolportaż wydawnictw, druk szablonowy, symultan i profuzję, a wszystko to w skali od intymnej kameralności i nudy po odczytywanie wierszy wobec kilkunastotysięcznej publiczności rockowego festiwalu, od szczegółowo, koncepcyjnie przygotowanych i dramatycznie opracowanych akcji, aż po *ad hoc* imprototy (improtot – totalna improwizacja).

Przejęciowość historyczna, w związku z upływem czasu w ogóle.

Bardzo chętnie kolegujemy się we wspólnych działaniach z grupami muzycznymi, plastycznymi, akcjonistycznymi, politycznymi. Najdłuższe, najcieplejsze, najserdeczniejsze i najbliższe twórczo związki łączą nas z Yo Als Jetzt, Szelestem Spadających Papierków, Miłością, Mc Marianem, Hieną,

Dezerterem, Big Cycem, Ruchem Społeczeństwa Alternatywnego, Partią Radykalną, Ruchem Wolność i Pokój i z wieloma jeszcze wspianymi przyjaciółmi.

Od roku 1986 Tranzytoryjna Formacja TOTART Zrealizowała kilkaset akcji o charakterze metafizyczno-społecznym.

* * *

Pierwszy wykład anarchizmu metafizycznego.

Stanowczy prospekt idei ogólnej, naczelnej, zasadniczej i jedynie właściwie rokującej.

Prodrom manifestu daremnego w sprawie zaprzestania rozmnażania

Jeżeli organizacja świata dopuszcza istnienie komór gazowych, to mnożąc się jesteś kapo zamykającym bramę. Uczestniczysz w tym bez względu na swoje myśli czy działania. Będąc tu uczestniczysz i jesteś winien, podobnie jak mordujesz i niszczysz wszystko wokół siebie w każdej chwili swojego istnienia.

Dawanie życia jest niczym innym niż dawaniem śmierci – ZANIECHAJ! NIE MORDUJ!

Jeżeli organizacja świata dopuszcza istnienie raka odbytu, to ty jesteś tym rakiem! Jesteś nim w imię ciepłej dupki na starość – co za koszmarny absurd!

Wskazuję optymalną drogę do jedynie humanitarnego zamknięcia wszelkich problemów ludzkości. Wskazuję drogę do odejścia łagodnego, przesiąkniętego filozofią, w nasyceniu odejścia bezkrawego, jedynie w walce idealnie wyważonej między wysiłki indywiduów i mas. To droga do spokoju dla wszystkich i od zaraz.

Przerwijmy koło reinkarnacji: nie będzie innego wyjścia niż zostać doskonałym – albo przynajmniej wcielić się w zwierzę na uwolnionej od człowieka ziemi – jakaż ulga w porównaniu ze stanem aktualnym.

Wszystko, co żyje, ginie – prawo to dotyczy również gatunków i nie ma żadnej przesłanki, która motywowałaby przekonanie, że w jakiś sposób *homo sapiens* nie podlega temu prawu. Nic innego niż opuszczenie tej kuli nas nie czeka, tyle że w formie obfitującej w okrucieństwo, w rozpacz, panice i pozarozumny rzęzeniu.

Uwolnijmy ziemię od naszego ciężaru, uwolnijmy się od ziemi! Tzw. Wielkie dokonania są jedynie pretekstem i usprawiedliwieniem zbrodni popełnianych w imię dobra przyszłych pokoleń. Świadome odejście byłoby pierwszym prawdziwie wielkim czynem. I ostatnim – tak, jeśli jesteś materialistą, ale jeśli jesteś nim naprawdę, to rozejrzawszy się wokół tym bardziej powinienes przyklasnąć. Gorzej w przypadku idealistów – taki nawet w kotle z wrzącym ołowiem doznaje jedynie rozkoszy.

Postuluję opuszczenie ziemi. Pokojowo, globalnie, naturalnie. Pobieźny ogląd przeczy jakoby owo odejście było naturalne – „przecież to wbrew naturze!”. Ale to tylko powierzchowność. Jeżeli natura kształtuje umysł w taki sposób, że wyprowadza on konsekwencje, to obojętnie, w którą stronę zmierzają, zmierzają zgodnie z naturą, poruszają się w porządku naturalnym. Rozważamy, co zaliczyć do natury człowieka, co z niej wykluczyć, a przecież wszystko, co człowiek czyni, leży w jego naturze.

I właśnie dlatego lepiej zamknąć już ten element dziejów wszechświata.

* * *

Od wiosny 1987 roku istotnym satelitą Tranzytoryjnej Formacji TOTART jest Grupa Poetycka „Złali Mi Się Do Środka”. Oto kilka lirycznych imprezawów wygenerowanych przez jej współwielaczy:

Paweł Paulus Mazur, *Prawda o plecach*

Mój kolega – Cezary Baliszewski – stracił podczas
odbywania służby wojskowej – nogę! – chodzi teraz
z protezą i cieszy się głupek z byle czego!!!

Zbigniew Sajnog, *O 5 rano na suwnicy*

kiedy o 5 rano wchodzę na maszynę
to tylko mi taka myśl przychodzi do głowy:
jeżeli ja potrafię być przeciętnym robotnikiem
a przeciętny robotnik małe ma szanse żeby zostać mną
czyli na przykład organizować to co ja
czy pisać czy co tam jeszcze
to czemu gruba baba się strzępi
kiedy czytamy na ulicy wiersze
albo czemu gruba baba w Łodzi
wrzeszczy na Skibę: robotnicy na was
harują a wam się we łbach przewraca
pały na was trzeba darmozjady
no to umówmy się: albo jest tak, że jest podział funkcji robimy nawzajem na siebie,
albo każde na siebie i precz
I nie ma co gębować, bo już mnie to też wkurwia
bo krzywdą się nikomu nie robi od tego że ktoś pokrzyczy na ulicy
niech się wygłupia do woli jeśli mu tego trzeba
Komunę to by każdy zniósł chętnie i od zaraz
co znaczy – teraz ja będę dusić i reszta precz

Artur Kudłaty Kozdrowski, *Ciemny loch w 966 roku*

Leżę przykuty łańcuchem do ściany
a w dziąsłach płonie rozdarty ból
gdy wodę chcę wypić
po nerwach mi skacze
prąd
nie mam nadziei, bo Światowid szczeł
a księżę nasz innemu się kłania
i żebym cię zdradził szybciej, Boże mój
Mieszko mi kazał wybić zęby
a sam z Dąbrówką pieprzy się – po chrześcijańsku

Lopez Mauzere, *Martwiłem się*

Mama powiedziała
ciesz się, że nie
jesteś w komorze
gazowej.
Moja mama

umie mnie odpowiednio
natchnąć.
A tato powiedział,
chyba że to by była
komora z gazem
rozweselającym
myślę, że moi rodzice
mają duży wpływ
na moją twórczość

Paweł Końjo Konnak
mam dużo czasu i energii
i jestem szczęśliwym człowiekiem
do pełnej extazy brakuje mi tylko
cycatej blondyny która polerowałaby głowicę
trzy razy dziennie a od święta
szła w dupala
ale i tak jest nieźle jest super
mam 30 lat
nie potrafię zawiązać sobie krawata
ale potrafię ugotować jajecznicę
po pijackiej trzydniówie david obwieszcza
wiem kim jesteśmy
jesteśmy elitą żulerstwa
byłaby z nas idealna para
ale oboje jesteśmy trywialnymi hetero
połowa moich kumpli to wyjątkowo zgrany
kolektyw alkoholików ja także jestem
w kwitnącej formie i tylko w głowie
mi się zdrowo popierdoliło
ale jest dobrze i nigdy
nie było lepiej
prowadzę udane życie autoerotyczne
mam nadzieję że nie oszaleją
sprzęty gospodarstwa domowego
i któregoś dnia elektryczny czajnik
nie wyruszy za mną w krwawym pościgu
po dwóch piętrach naszego mieszkania
niczego nie żałuję
tylko głupio mi za parę numerów które wykręciłem
poczciwszej części ludzkości
gwałtownie opada poziom autorefleksji
dlatego któregoś dnia obudził mnie
na ostrym dyżurze głos skiby do twarzy ci z tą kroplówką
praktycznie na kwitach którymi dysponuję

mógłbym pojechać w każde miejsce na świecie
ale z maniackim uporem
wracam do paru ulic kilku dworców
warminskiej łąki i górskiego traktu
wyświetlając w głowie jakiś zadziwiający film
nie chcę pamiętać niektórych scen z mojego życia
ale pamiętam je doskonale
może dlatego co pewien czas wibruje we mnie
rozdygotana magma hysterii
moje byłe dziewczyny wychodzą szczęśliwie za mąż
rodzą dzieci i rozwodzą się
a wczoraj nad morzem spotkałem bożenkę
która heroicznie rozprawiała mnie 10 lat temu
cytuje jest już wrzesień autor cytatu
za trzy dni bierze ślub
usiłuję dotrzeć na wieś do tipi faustyna
po mieście telepie mną monsturalny kac
i ściga oskarżycielski wylew matki dauida
synu nie wiedziałam że oprócz tego iż jesteś alkoholikiem
zostałeś także pedałem

Darek Brzóska Brzósiewicz, *Złote myśli Psa*
flaki po Cześku (potrawa)
kapo do nowo przybyłych: proszę zdejmować buty, bo idziemy do szewca
zabawa na 14 frajerek (powieść)
cztery głowy na Donie (wspomnienia starszyny kozackiej)
trata tata usta wariata
rzut przeszczepem (dyscyplina sportowa)
została tylko jedna wara (wspomnienia łączniczki)
jak kogut pieje to się kury cieszą
jak zarzuciłem na księdza robaka (Mickiewicz)
tata, pale rzucili (biskupińskie)
wagon do wagonu i uzbiera się na transport (okupacyjne)

Krzysztof Siemak
wszystko jest w porządku
dopóki jeżdżą tramwaje

nowy proletariat
nadlatuje jak szarańcza
lub podjeżdża szybkim samochodem
nie lubi uogólnień

na trzy cztery lub hej rób
przetapia dzwony na kaloryfery
nowe transparenty i nowe manifesty

świat oczekuje nowej formy
czystej i elokwentnej

nowy mesjasz poznał już smak kobiety
nie pozwoli się ukrzyżować
będzie nauczał w czasie przerw śniadaniowych
i mnożył tanie papierosy

Maciej Wit Ruciński
wybierając się do Itaki należy pamiętać
że najważniejsza jest podróż bo Itaka
może cię rozczarować

Ryszard Tymon Tymański, *Bisubiektywności nuklea oba, no*
och systemy czczące ego,
och systemy czczące masy
to dobranoc, to dobranoc
och systemy w ogóle
to dobranoc
na rzecz Nadrzędności (SZYFR, SZYFR)
na rzecz Wielkiej Wszechsyntezy (SZYFR, SZYFR)
Tylko jednostka może być źródłem wszelkich inspiracji
nadrzędnością świętą
Ale jeno w stosunku do względnie drugiej jednostki
czy względnie piątej
tego lza
to jedyne specjalizacyjne brzemie

Ryszard Tymon Tymański, *Nie – koniec*
Jednym słowem – jest dobrze,
co było do okazania.
I tym podobne

Osiem. Projektanci mody

Śloma, Trymbulak, Starost, Kraszewska, Kobiela, Piontek, Gruca, Kusińska – Trójmiasto należy do tej ósemki projektantów mody.

Etno i halki. Śloma i Trymbulak

Ona: śpiewała, tańczyła, grała na skrzypcach, malowała, robiła biżuterię. Zmieniała zawody i zainteresowania średnio co dwa lata. On: od piątej klasy szkoły podstawowej wiedział, że będzie projektantem mody. Wcześniej chciał zostać biologiem. Od pięciu lat projektują modę razem.

Dodaje własne nutki

Jola żartuje, że jest opóźniona w stosunku do Mirka o jeden pokaz. Trymbulak zaczął bardzo szybko. Już na dyplomie w liceum plastycznym w Orłowie pokazał własną kolekcję. Zdawał na projektowanie ubiorów w łódzkiej ASP. – Wydawało mi się, że to jedyna droga, żeby zostać projektantem.

Na szczęście się nie dostał. Od 17 roku życia pracował jako model. Wiedział dzięki temu, jak przygotować profesjonalny pokaz. Postanowił nie tracić czasu. Już w październiku pokazał swoją pierwszą kolekcję, od razu w Sali Kongresowej w Warszawie. – Już po roku wiedziałem, że nie ma po co zdawać do szkoły – mówi. – Tak naprawdę, przydałyby się nam bardziej kursy kroju, szycia i technologii tkanin niż szkoły plastyczne – komentuje Jola. Wszystkich tych rzeczy musieli się uczyć sami.

Jola nigdy nie myślała, że zostanie projektantką. – Nie było ważne, co robię, ale musiałam zawsze tworzyć, robić coś innego – śmieje się. – Nawet jak chodziłam do szkoły muzycznej, improwizowałam. Dodawałam własne nutki. Nie jestem w stanie poddać się żadnym rygorom.

Próbowała zdawać na malarstwo do ASP. Nie udało się. Była wokalistką rockową, jubilerem. Robiła mnóstwo dziwnych rzeczy. Zawsze jednak strój był dla niej bardzo ważny. – Wiedziałam, że ludzie rozpoznają nas po stylu – mówi. – Kiedy więc zaczęłam być z Mirkiem, stwierdziłam, że mogę projektować razem z nim.

Puszysta w pancerzu

Trzy pierwsze kolekcje Mirka były firmowane przez niego indywidualnie. Już w pierwszej wystąpiła pulchna Magda Kurek. Miała na sobie złoty pancerz zakończony pasem cnoty. Dwie następne kolekcje Mirka były w całości dla puszystych. – Inspiracją była Magda – wspomina Mirek. – Osoba niesamowicie witalna i ruchliwa.

Potem były kolejne pokazy. Ile? Jola i Mirek nie pamiętają dokładnie. – Na pewno około dziesięciu – stwierdzają po chwili zastanowienia.

Jedną z ich ciekawszych realizacji był półgodzinny spektakl pantomimiczny *Etiuda wenecka*. Inspirowany komedią dell'arte i karnawalem weneckim. Wszyscy pozamieniali się tu płcią. W spektaklu wystąpiła m.in. dwójka dzieci i karzeł Marek, który grał małą dziewczynkę. Później Marek jechał jako lalka na ślubnym samochodzie Joli i Mirka. – Zżyliśmy się jak rodzina – wspominają *Etiudę...*

Pory zamiast kwiatów

Ich kolekcje są szalone i odważne: – Pokazujemy to, co nam gra w duszy – mówi Mirek. Na pokazach wyzywają się do woli. Nie ograniczają się w żaden sposób. Ich pierwsze kolekcje były szokiem dla publiczności Trójmiasta. Awangardowe konstrukcje, buty na gigantycznych koturnach, pory zamiast kwiatów!

Na początku robili rzeczy niemal architektoniczne, zagmatwane. Nie dało się w nich nawet usiąść. – To typowe dla młodego projektanta – mówi Jola. W pewnym momencie zaczęli się zastanawiać, o co chodzi w modzie. – Trochę dojrzelismy – mówi Jola z poważną miną. Nadal lubią szokować. Teraz jednak w ich rzeczach, po odłączeniu kilku dodatków, można wyjść na ulicę.

Stosują dziwne makijaże, oryginalne czapeczki, szalone buty. Uwielbiają niezwykle zestawienia materiałów i przedmiotów. To specjalność Mirka. – On widzi niesamowite szczegóły – mówi Jola. – Ma spojrzenie artysty. Ja jestem bardziej kobietą w ubieraniu. Myślę o tym, jak coś wykonać.

Wszystkie rzeczy robią sami. Do niedawna buty szyła dla nich firma Neptun ze Starogardu Gdańskiego, ale do pewnego pokazu wykonali własnoręcznie 16 par kłapek-japonek. W jedną noc! – To była składowa sklepów szewskiego, pasmanteryjnego, drewnianego i elektro-technicznego – opowiada z tajemniczym uśmiechem Mirek. Klapki wyszły piękne.

Trawa, poliestr

Uważają, że ich kolejne kolekcje są coraz bardziej spójne. Muzyka, choreografia, kostium tworzą jedną całość. – Nasza praca to nasze dziecko – tłumaczy Jola. – Zrozumiałe więc, że chcemy, żeby było wykarmione, wykształcone i radosne.

O ich stylu mówi się często, że jest etniczny. – Ale były też u nas halki, a one nie są etniczne – mówi poważnie Mirek. Pokazali je na dwa lata przed ogólnoswiatowym boorem halkowym. – Już się przyzwyczailiśmy, że nasze pomysły przyjmują się zazwyczaj sezon później – komentują.

W ich pokazach zawsze jest miejsce na żart. Przywiązują ogromną wagę do szczegółów i dodatków. Lubią wszystkie tkaniny i materiały. – Wszystko jest do wykorzystania – twierdzi Jola. – I to, co nam daje natura, i syntetyki. Trawa, sizal, konopie, len, poliestr – na wszystko jest odpowiedni czas.

Moda jak menu

Ich kobieta jest odważna, ekstrawagancka, myśląca. Ma charakter. Pokazuje co myśli i czuje. Jola często projektuje ubrania jak dla siebie. – Kilka rzeczy z każdej kolekcji musi być dla mnie – tłumaczy. – Zazwyczaj wszyscy właśnie je chcą kupić.

Jola robi dla kobiety, która ma biust, biodra, wcięcie w talii. – Tak naprawdę wyglądają kobiety – mówi Słoma. – Nasze modelki nie przypominają wieszaków, poruszają się naturalnie. Są sobą – to jest najważniejsze.

Słoma i Trymbulak chcą projektować dla ludzi. Dlatego wystąpiła u nich niezwykła, długowłosa para – brat Mirka i ponad pięćdziesięcioletnia, siwa kobieta. – Chcemy przełamać kolejne rejony niedostępne dla mody – mówi Trymbulak.

Inspiracje czerpią ze wszystkich stron. – Często chłonę ciuchy z jakichś koszmarnych filmów z lat 50. – opowiada Jola Słoma. – Gdzie nie spojrzysz, tam jest inspiracja.

Fascynują ich różne kraje i epoki. Był czas na Japonię, Hiszpanię, Egipt, Rzym... Nie ograniczają się tym, że ktoś coś już przed nimi zrobił: – Minęła epoka wielkich wynalazków. Uważają, że nie można patrzeć na innych. – Moda co jakiś czas wymaga odświeżenia, tak jak jadłospis – mówi obra-

zowo Jola. – Nie można jeść codziennie kaszy manny. Wiadomo, że jeśli w tym roku jest wąsko, za kilka sezonów będzie szeroko.

Ślubna, napoleońska

W pracowni krawieckiej Słomy i Trymbulaka pracuje pięć osób. Są dla nich jak rodzina.

– To, co szyjemy na miarę jest, kompromisem między tym, co lubi klientka a naszymi pomysłami – mówi Mirek Trymbulak. Z każdą klientką przeprowadzają szczegółowy wywiad. – Musimy wszystko o niej wiedzieć – co lubi, co je, czym się zajmuje – wylicza Jola.

Ich pracownia krawiectwa miarowego ma stałe klientki. Sporo z Warszawy. Niektóre zamawiają rzeczy w ciemno, przez telefon. – Mają już do nas zaufanie – mówi Jola. Wśród ich klientek są Halina Frąckowiak i Grażyna Łobaszewska. Ubierają zespół Seventeen.

Zrobili też trochę sukien ślubnych. Była wśród nich kreacja napoleońska, à la „Pan Tadeusz”. – Pytam zawsze przyszłą pannę młodą, czy chce ładnie wyglądać w sukni – opowiada Jola. – Zawsze słyszę „tak”. Potem pytam, czy chce się też w niej dobrze bawić. Bo rzecz, która ma olśniewać, nigdy nie jest wygodna. A już na pewno nie nadaje się do tańca! – mówi kategorycznie Jola Słoma.

Przy pracowni prowadzą własną restauracyjkę wegetariańską, którą urządzili według własnego pomysłu. Sami komponują menu i niektóre dania. Zaprojektowali również swój dom, pomogli urządzić mieszkania znajomym.

Wytworny, erotyczny. Starost

Z wykształcenia jest krawcem. W wieku 22 lat był już kierownikiem produkcji dużego zakładu odzieżowego. – Stwierdziłem, że nic więcej nie mogę się już nauczyć, ani nic więcej osiągnąć – wspomina. – Otworzyłem własną pracownię. Był 1996 rok.

Kombinacik urody

Michał Starost siedzi w krawiectwie od 15 roku życia. – W czasach, kiedy zaczynałem, nie można było wyjechać na Zachód, żeby się pokać. W Polsce była tylko łódzka szkoła. Żeby się tam dostać, trzeba było dać małego fiata pani w sekretariacie.

Starost nie miał na zbyciu samochodu. Skończył szkołę rzemieślniczą. – Mam fach w ręku – mówię teraz z satysfakcją. – Osiągnąłem w krawiectwie już wszystko, co mogłem osiągnąć. Ugruntowuję jedynie pozycję mojej pracowni. Moim marzeniem było stworzenie małego kombinaciku, z którego każda kobieta wychodzi piękna. Teraz mogę to marzenie realizować.

Starost stawia na wysoką jakość materiałów. Planuje otwarcie sklepu z najlepszymi tkaninami z całego świata – wełny ze Szkocji, jedwab z Indii... Ma również zamiar otworzyć się na zachodni rynek mody. Londyn, Niemcy i Paryż...

Nie jestem diaboliczny

Do profesjonalnego zajęcia się modą pchnęły go same klientki. W swoim rodzinnym mieście Wejherowie ubierał przez lata sztab przyjaciółek, koleżanek i znajomych. One nagromadziły w swoich szafach sporo oryginalnych strojów jego autorstwa. Zgłosiły go do konkursu ogłoszonego przez Telewizję Gdańsk. Wygrał. Został odkryty przez trójmiejski świat mody. Powstał pierwszy pokaz Michała Starosta, zatytułowany *Grunge*. Potem były kolejne kolekcje: *Ulica*, *Wschód*, *Grzech*, *Klub*, *Karnawał*, *Lny*, *Sekretarki*... Ma ich na swoim koncie już kilkanaście.

Starost próbuje policzyć swoje prace. – Jakies 500 projektów – stwierdza, gubiąc się w rachunkach. Jego kolekcje liczą sobie od 15 do 70 modeli. W swoich pokazach Starost nie prezentuje w ogóle mody na co dzień. Są tylko stroje wieczorowe – wytworne, klasyczne, szalone, wyzywające.

Inspiracją może być dla niego wszystko – wystawa, wycieczka, film. Często sięga po szeroko pojętą kulturę. Jego najważniejsza kolekcja *Bachanthi* pokazywała rozwiązłe kobiety końca milenium. Współczesne wyznawczynie Bachusa. Właśnie tę kolekcję widział sam Pacco Rabane. – Powiedział, że jestem osobą diaboliczną. Ja się z tym całkowicie nie zgadzam. Diaboliczna jest przecież natura kobiety. Ja to tylko pokazuję – wspomina projektant.

Starost wysoko ceni klasyczne krawiectwo. Przywiązuje ogromną wagę do kroju. Cała jego kolekcja zwiewnych, polnych *Świtezianek* powstała na bazie specyficznego cięcia po skosie. Było ono potrzebne dla uzyskania efektu swobody, radości, wdzięku.

Precz z Matką Polką

– To, co robię na wybiegu, to moja prywatna zabawa. To jest show – mówi Starost. – Nie ma nic wspólnego z tym, co robię na co dzień.

Na scenę tworzy kreacje bardzo odważne, erotyczne. O dziwo, im odważniejsza rzecz, tym lepiej się sprzedaje. – Staram się wyciągnąć z kobiety kobietę. Nie dopuszczam do głosu Matki Polki. Taka kobieta w ogóle nie ma wstępu do mojej pracowni. Chyba, że chce zmienić swoje życie.

Kreacje adresuje do kobiet, które wiedzą kim są i czego chcą. Są świadome siebie. Z reguły są to panie mocne, charakterystyczne. Indywidualności. Takie są też jego modelki. – Nie używam kobiet-mydeł, cukierkowo ładnych. Chcę pokazać, że z osoby przeciętnej, a nawet brzydkiej, można zrobić kogoś pięknego. To jest chyba motto mojego stylu.

Starost uwielbia przezroczyste tkaniny, pióra, seksowną oprawę. Wszystko musi być w najlepszym gatunku. – Moje pokazy mają bombardować widza efektami – mówi. – Wyzwalać emocje. Mogą one być pozytywne albo negatywne, zawsze jednak są jednoznaczne. Michał Starost ma kufer pełen pomysłów. Są tam szkice, zapiski i notatki. – Mam gotowych tematów na trzy lata naprzód, na jakieś 5, 6 kolekcji.

Wszystkie modele czekają cierpliwie na swój moment. Są wśród nich m.in. stroje inspirowane polską kulturą ludową. – Kiedy wymyślam temat nowej kolekcji, sięgam po wzory z ostatnich 2, 3 lat. Potem pracuję nad nimi.

Brown, Richie, BBC

Ma jednego stałego krawca. Pracuje z ludźmi młodymi, bo oni mogą się jeszcze rozwijać. Ekipa pracowni Starosta liczy, razem z nim, cztery osoby. Poza nimi są współpracownicy, którzy haftują, szydelkują, robią na drutach, a także kuśnierze, kaletnicy itd. – Sukces mojej pracowni polega na tym, że ja współpracuję z ludźmi – zdradza Michał Starost. – Nie robię wszystkiego sam, bo tak się nie da.

Jego pracowni powierzono opiekę nad garderobami Jamesa Browna i Lionela Richie podczas ich sopockich występów. Starost ubierał także wybrzeżowe finalistki Miss Polonia i prezenterki BBC.

Sorry, masz za wielki tyłek

Na markę Starosta składają się dwie równoległe linie: jego autorskie kolekcje i pracownia szycia modelowego. W pracowni powstają stroje dla kobiet eleganckich: kostiumy codzienne, suknie wieczorowe itp. Klientka, która przychodzi do Starosta, nie jest osobą przypadkową. Ma 25–45 lat. Obraca się w kręgach biznesowych. Zawsze zjawia się tu z czyjegós polecenia. Po dwóch, trzech wizytach staje się przyjaciółką pracowni.

Starost uważa, że łatwo kobietę przebrać, trudniej jest ją ubrać: – Przede wszystkim kobieta musi się w ubraniu bardzo dobrze czuć. Ma usłyszeć, że ładnie wygląda, a nie, że ma fajną kieckę. To ona ma być widoczna w rzeczy. Czasami widzę od razu, że kobieta będzie w czymś kiepsko wyglądała, więc mówię szczerze: „Sorry, masz za wielki tyłek” i ustalamy coś razem.

Ma klientki, które odwiedzają go trzy razy do roku. – Siadamy w samochód, wybieramy tkaniny i w trzy tygodnie tworzymy całą linię na dany sezon. Kobieta czuje się wyjątkowa przez to, że ktoś się nią naprawdę zajął. Bo kobiety u Starosta są obsługiwane kompleksowo. Od początku są świadkami tworzenia swojego wizerunku.

Męczące płacą szkodliwe

Praca rozpoczyna się od postaw. Twarz, włosy, bielizna – to początek. Cały czas projektant rozmawia ze swoimi paniami. – Klientka musi nam powiedzieć, kim chce być w rzeczy i jaki cel pragnie osiągnąć. Ubranie musi przecież na siebie zarobić – uważa Starost. Pyta też zawsze, czy kobiety ubierają się dla siebie, czy dla innych. – Miałem kiedyś klientkę, która w wieku 35 lat była już dwukrotnie wdową. Wychodziła trzeci raz za mąż. Za bardzo młodego chłopaka. Rodzina była, oczywiście, przeciwna. Ona ubrała się na czarno, a on na biało. Była afera na cztery fajerki. Pokazali, że żyją dla siebie, a nie dla innych.

Panie, które ubierają się u Starosta mają pewność, że nie spotkają u fryzjera kobiety w takiej samej sukni. Michał Starost bacznie strzeże swoich projektów. – Jeśli jakaś klientka ma ochotę na taką samą kreację, jaką uszyłem wcześniej, może ją mieć tylko za zgodą pierwotnej właścicielki.

Starost ma stałe klientki od lat. Nawet jeszcze z Wejherowa. – Wizyty u nas zastępują im chyba trochę psychoanalityka – żartuje. – Kobieta żali się, narzeka na męża, na kochanka. W pracowni skupiają się wszystkie plotki i najświeższe wiadomości. Jednak klientki wyjątkowo męczące płacą tzw. szkodliwe.

Co roku Starost ściąga do pracowni najlepsze katalogi świata: Paryż, Londyn, Mediolan... – Wszystko w modzie już było – stwierdza. – Wiadomo, że inspirujemy się innymi projektantami. Od jednego się bierze kołnierz, od innego mankiet. Marynarka zawsze będzie miała dwa rękawy, a spodnie dwie nogawki. Nie da się tu zrobić rewolucji.

Złoty sweterek. Kraszewska

Studiowała wzornictwo przemysłowe w Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku. Z dwójką kolegów z architektury chcieli zacząć zmieniać wnętrza. Założyli firmę. Mieli papier, ołówki i głowy pełne pomysłów. Telefony milczały. Był 1993 rok. – Ludzie jeszcze wtedy nie chcieli wydawać pieniędzy na urządzenie mieszkań – wspomina Elżbieta Kraszewska. – Robiliśmy więc stoiska na targi militarne, to centralkę dla telekomunikacji.

Biuro projektowe zrobiło klapę.

Śmieszne welenki

Po urodzeniu dziecka Ela wzięła się za druty. Spotkała koleżankę ze studiów, która robiła swetry. – Zaciągnęła mnie do hurtowni z włóczkami. Wygrzebałam z kartonu kłęбки śmiesznych welenek, których nikt nie chciał. Wybrałam całą złotą włóczkę. W pół dnia wydziergałam mały, złoty sweterek. Wstawiła go do sklepu z metką koleżanki. Po 15 minutach sweterka już nie było. – Pomyślałam, że coś w tym jest, trzeba spróbować. Kiedy chwyciło, zaczęłam działać pod własnym nazwiskiem.

W 1997 roku Ela Kraszewska zaczęła się bawić w wełnę poważnie. Pierwszą kolekcję pokazała na imprezie „Sponsor Roku”. Potem były następne. Dotychczas zrealizowała ich siedem.

Kraszewska strasznie przeżywa każdy pokaz. Ciągłe sobie powtarza, że ten będzie ostatni. – Kiedy już dochodzi do pokazu, te moje rzeczy tak mi się nie podobają, że mam ich serdecznie dosyć. To przechodzi po miesiącu.

Nie dla chudych

Dzianiny Elżbiety Kraszewskiej powstają po nocach. – Przeżywam męki twórcze. Staram się nie oglądać magazynów z modą. Muszę tylko wiedzieć, jakie kolory będą obowiązywać w danym sezonie.

Projektantka stale współpracuje z jedną hurtownią, która specjalnie dla niej przygotowuje kolory włóczek. Najchętniej pracuje w wiskozie. – Wiem dobrze, czego się mogę po niej spodziewać. Znam ją na wylot.

– Uwielbiam ubierać kobiety – wyznaje Ela Kraszewska. Robi ciuchy do noszenia. Dla szerokiego grona odbiorców. Sama mówi, że nie jest ekstrawagancka. Jest projektantem umiarkowanym. Ubiera w dzianiny kobiety między 20. a 50. rokiem życia: – Najbardziej wymagające są klientki najstarsze. Chcą być eleganckie. Te najmłodsze bez przerwy domagają się nowości.

Pani Ela lubi koronki i przezroczystości. Chętnie odkrywa kobiece biusty. – Dzianina jest bardzo kobieca – mówi Kraszewska. – Wszystko pokazuje, podkreśla. Dlatego odradzam ją chudym dziewczynom.

Kobiety Elżbiety Kraszewskiej muszą być zmysłowe, mieć w sobie odrobinę odwagi, trochę seksowności. – Nie lubię kokietek – zastrzega, – ale takie, które znają swoje wady i zalety.

Wełniane majtki – nigdy!

Kraszewska wykorzystuje rozmaite sploty. Znajduje je m.in. w starej literaturze fachowej, którą dostała od cioci. Ciągłe jednak marzy o prawdziwej, starej koronczarce. W robótkach pomaga jej mama i jedna współpracowniczka. Wszystko jest wykańczane ręcznie. Jedynie niektóre półfabrykaty powstają maszynowo. Z jej pracowni wychodzi miesięcznie 40–50 projektów. Kolekcja liczy średnio 20–30 wzorów. Elżbieta nie daje się namówić na masową produkcję. Chce, żeby jej rzeczy pozostały oryginalne.

Kraszewska twierdzi, że z dzianiny można zrobić wszystko. Uzyskać jaką się chce fakturę, mięistość, przezroczystość. Robiła już czapki, torebki, krótkie spodenki, płaszcze, nawet błękitną garsonkę do ślubu: – Zastanawiam się, czego jeszcze nie zrobiłam z wełny... Kostiumu kąpielowego! I nigdy nie zrobię, śmieszy mnie, kiedy przypomnę sobie dawne czasy i te biedne dzieci w wyciągniętych, wełnianych majtkach.

Elżbieta Kraszewska nie jest projektantem z powołania. Wie, że przestanie kiedyś pracować w świecie mody. – Ciągłe szukam – mówi. – Może zacznę pisać książki dla dzieciaków? Marzę o tym.

Minimalizm. Kusińska

Od dziecka chciała robić modę. Szyła dla siebie i dla lalek. Malowała, rysowała.

Skończyła w 1998 roku Wydział Projektowania Mody w Middlesex University w Londynie. Wcześniej uczyła się przez rok projektowania w gdańskiej Akademii Sztuk Pięknych.

Srebrna marynarka

Podczas londyńskiego Tygodnia Mody w 1998 roku dostała prestiżową nagrodę za najlepszą kolekcję damską (The Best Womenswear Award). Wybrano ją spośród wszystkich absolwentów szkół mody w Wielkiej Brytanii. Tysiąca. Podobny tytuł zdobyli przed nią tak wielu projektanci, jak choćby John Galiano.

Wszystkich zachwyciła jej prosta, niemal męska w kroju marynarka, obszyta tysiącami srebrnych cekinów. O „Kusinski” pisały wszystkie ważne pisma brytyjskie: „The Observer”, „The Guardian”, „The Independence”, „The Face”.

Poznała światową modę od kuchni. Pracowała za kulisami dużych pokazów. Przygotowywała rzeczy, przyszywała guziki. Była m.in. w pracowni słynnej Tracy Muligan. Oglądała z bliska cały zgiełk światka współczesnych dyktatorów. Pisała o modzie londyńskiej do polonijnej gazety. – To wszystko wygląda naprawdę jak w filmie *Prêt-à-porter* Altmana – opowiada. Miała moment wątplenia. – Powiedziano mi wtedy, że moda jest dla najbardziej wytrwałych – mówi. – Mam albo zostać i walczyć, albo zrezygnować jak najszybciej. Zostałam.

W Anglii mieszkała siedem lat. Do Gdańska wróciła w kwietniu 1999 roku. – W Polsce rynek mody nie jest rozwinięty – uważa Monika Kusińska. – Tutaj nie da się być projektantem, jak na Zachodzie. Żeby się utrzymać, trzeba szyc rzeczy na miarę. Ja nie chcę otwierać pracowni krawieckiej.

W Polsce zrobiła drugą kolekcję. Pokazała ją m.in. podczas otwarcia wystawy grafik Salvadora Dali w warszawskiej Królikarni. Specjalnie na tę okazję przygotowała pierwszy raz suknie wieczorowe. Wykonała też projekty kolekcji dla firmy Olimpia z Łodzi.

Unisex architektoniczny

Monika chce robić modę codzienną, dla szerokiego grona odbiorców. Jej styl jest prosty, ascetyczny, niemal „unisex”. Interesuje ją moda wygodna, dobra jakościowo. Kusińska stawia na minimalizm. Istotą ubrania jest dla niej dobry krój. Nie dekoruje faktury tkaniny. Najważniejsza jest sylwetka. – Traktuję ją rzeźbiarsko – deklaruje. – Często czerpię inspiracje z architektury.

Jej dyplomowa kolekcja *Metropolitan Reflection* w całości oparta była na stylistyce budynku Muzeum Gugenheima w Bilbao. – Srebro, dynamiczne, przecinające się łuki i linie, proporcje – mówi Monika. – Następną kolekcję będę wzorowała na Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Helsinkach.

Chce, żeby jej ubrania były uniwersalne. Aby kobieta mogła wyjść w tej samej rzeczy do pracy, a wieczorem na przyjęcie. Kusińska nie używa żadnej biżuterii. W kolekcji *Millennial Mixculinity* proste suknie na ramiączkach ozdabiały jedynie motyle, pozostałość po Salvadorze Dalim.

Jest zafascynowana tradycyjnym krawiectwem męskim. Pojawiają się u niej marynarki, kamizelki, szerokie spodnie. Monika chciałaby tworzyć wygodną modę miejską dla kobiety aktywnej, wyedukowanej pod względem estetycznym, świadomej tego, co dzieje się na świecie. – Kiedyś projektanci narzucali styl, teraz jest odwrotnie: trzeba obserwować rzeczywistość i dopasować się – mówi Kusińska.

Monika wyrusza ze swoją teczką zdobywać świat. – Teraz jest najlepszy moment – mówi. – Polska na mnie poczeka. Wyjeżdża do Nowego Jorku. Cel: dom mody Marka Jacobsa.

Fitness z szydelkiem. Kobielałak

Aleksandra Kobielałak jest dziewczyną z istic renesansowym zacięciem. Jest absolwentką liceum plastycznego w Orlowie, gdzie zajmowała się fotografią. Siedem lat występowała w Teatrze Ekspresji Wojciecha Misiury. Uczyła się przez rok w Akademii Multimedialnej. Studiuje na AWF-ie. Jest wizazystką, choreografem i modelką. Mistrzynią Polski, Europy i wicemistrzynią świata w fitnessie. Ola robi pokazy inne niż wszyscy. Wprowadziła do tej dyscypliny dużo teatralności i pełne niespodzianek kostiumy. Wszystkie projekty robi na swoją sylwetkę. Wydłuża tylko dół. Sama projektuje sobie kostiumy na występy. Wykonuje je własnoręcznie lub szyje u Michała Starosta. Wymyśla, jaką chce być osobą w nowym sezonie. Na mistrzostwach świata weszła na scenę w dużej barokowej sukni z ogromnym wachlarzem z pawich piór. Na złotym łańcuszku ciągnęła kostkę z namalowanym kotkiem. Spo-

śród fiszbinów wyjęła obręcz i została w samym gorsecie. – Sędziowie nie wiedzą, jak mnie oceniać – śmieje się Ola. – Ale w końcu w komisji siedzi dziewięciu facetów, a przed nimi występuje kobieta!

Codziennie spędza kilka godzin w siłowni. Ma 160 cm wzrostu. Jej filigranowe ciało pokrywa obecnie idealna rzeźba mięśni. Liczy kalorie i uzupełnia zawartość minerałów w organizmie. Wszystko, co zje, zapisuje w kalendarzach. Kiedy odstawia drążki w siłowni i wraca do domu, sięga po... szydelko.

Kobieta – biust i pupa

Ola jest namiętną miłośniczką przeplatania oczek: – Szydełkować umiem od zawsze. Nauczyła mnie mama. Mam dryg do ręcznych robótek. Pod koniec lat 80., kiedy w sklepach nic nie było, Ola zaczęła sobie sama robić ciuchy. – Byłam panną, która lubiła się stroić i wyglądać oryginalnie – wspomina.

Na poważnie zaczęła szydełkować dwa lata temu. Do zrobienia pokazu namówili ją przyjaciele. W pierwszej kolekcji Kobielał znalazły się ciuchy z jej własnej szafy. Nazbierało się aż 70 włóczkowych modeli. Następne pokazy były już skromniejsze. Liczyły sobie po 20 projektów. Druga kolekcja była bardzo sexy – duże oczka, obszerne koronki. Bardziej odkrywała niż zakrywała ciało. Ostatnia kusiła subtelniej. Opinała ciało, osłaniała je dokładnie, ale za to prześwitywała.

– Lubię kobiety ubrane kobieco – mówi Ola. – Chodzi mi o sposób, w jaki noszą rzeczy i jak się poruszają. Dla takiej właśnie kobiety projektuję. Ola myśli w ten sposób również o sobie: – Chciałabym, by mnie tak postrzegano. Jej modelki są prawdziwymi kobietami: z biustem i pupą. – To nie mogą być kobiety-wieszaki – tłumaczy. – Moje ciuchy muszą się mieć na czym oprzeć.

Robi głównie dla siebie, przyjaciół i najbliższych znajomych. Większość dzianinek Oli pozostaje na jej własnych wieszakach. – Bardzo subiektywnie podchodzę do moich rzeczy – tłumaczy. – W każdą wkładam serce. Zostawiam cząstkę siebie. Dlatego tak trudno jest mi się z nimi rozstać.

Ola Kobielał nie ma na razie czasu, żeby zająć się większą produkcją. Skupia się na fitnessie. Projektowanie zostawia sobie na później.

Maniakalne szydełkowanie

Wieczorami siedzi wśród kłębow wełny i wprawnie obraca szydełkiem. Pracuje bardzo szybko. Bierze szydelko do ręki i rzecz sama zaczyna się robić. Szydełkowanie ma dla niej także działanie terapeutyczne. – Uspokaja mnie, odpręża – tłumaczy. – Z tego powodu nie mogę żyć na maszynie, chociaż umiem. Wściekam się na splątane nitki. Doprowadzają mnie do szału przedmioty martwe.

Wszystkie projekty wykonuje własnoręcznie. Robi je po nocach i rankami. – Kiedy przygotowuję kolekcję, wpadam w wir pracy – opowiada Ola. – Wtedy jest to maniakalne szydełkowanie 24 godziny na dobę. Ja po prostu muszę od czasu do czasu tworzyć.

Techno-eklektyczny. Gruca

Skończyła malarstwo w Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku. Znana jest przede wszystkim jako pierwsza dama sopockiego klubu Sfinks. Zawsze robiła ubrania dla siebie i znajomych. Rysowała i szkicowała. Testowała wszystko na sobie. – Kiedy chodziłam do szkoły, miałam dużo czasu – śmieje się Ala Gruca. – Co rano siadałam przed lustrem i wymyślałam różne rzeczy – ostre makijaże, fryzury, ciuchy. Chodziłam tak po ulicach.

Maksymalne makijaże

Potem wszystkie jej pomysły zaczęły się odbijać w Sfinksie. Ala przygotowywała bary i barmanów do każdej imprezy. „Robiła” też siebie. Kostiumy powstawały z różnych materiałów.

Swoją pierwszą kolekcję pokazała na imprezie „Red Again” w 1994 roku. Jej hasłem była Rewolucja Październikowa. Ala zaprezentowała wyłącznie czerwone rzeczy. Potem były pokazy: hiszpański, japoński i techno-eklektyczny. Wspólnie z Kasią Piontek zrobiły kolekcję kosmiczną. – Nigdy nie bawiła mnie konfekcja – mówi Ala. Zawsze stara się być oryginalna, przetwarza różne rzeczy tak, aby zyskały nową jakość.

Jej kreacje są szalenie rozbuchane pod względem wizualnym. Ala jest osobowością barokową – maksymalne makijaże, ogromne peruki! Każde wyjście w jej pokazie musi być tak samo ciekawe.

Podobają się jej ludzie charakterystyczni, łatwo zauważalni. Na wybiegu chodzą u niej tylko znajomi – artyści, bywalcy Sfinksa, m.in. Bożena Eltermann, Karolina Skowronek, Kasia Piontek, Krzysztof Dziemaszkiewicz. – Stawiam na indywidualność – stwierdza z uśmiechem Gruca.

Wszystkie jej projekty istnieją wyłącznie w pojedynczych egzemplarzach. Stara się niczego nie powtarzać. Jest zafascynowana Wschodem. Uwielbia japońskich projektantów i orientalne kobiety.

Kołnierz z diodami

Bardzo ważna jest dla niej stylizacja, makijaż, sposób pokazywania rzeczy. Istotne jest również miejsce, w którym projekty są prezentowane. – Inaczej ogląda się modę w klubie techno, a inaczej na plaży – mówi.

Jej projekty są ekstrawaganckie i odważne. Mają w sobie dużo z kostiumu teatralnego. Ala ma zresztą na swoim koncie kilka realizacji teatralnych. Dwukrotnie współpracowała z Teatrem Miejskim w Gdyni. Zrobiła orientalne kostiumy do *Baśni japońskich* i techno-ubioiry do *Balladyny*. Ten ostatni spektakl wzbudził sporo kontrowersji swoją oprawą scenograficzną. Przygotował ją z Alą szef Sfinksa, Robert Florczak. Gruca doprawiła Kirkorowi irokeza z plastikowych sztućców, Alinę ubrała w glany, a Balladynie założyła kołnierz ze świecącymi diodami. Całość była jaskrawa i zalana ultrafioletem.

Sfinkсовy tandem przygotował także scenografię do bajki dla dzieci *O chłopcu, który wpadł do telewizora* w Teatrze Lalka w Warszawie. Grali w niej ludzie-objekty. – Srebrna mama miała na głowie mikrofalówkę – opowiada Ala, – a tata monitor od komputera.

Subtelność w kagańcu. Piontek

Zajmowała się projektowaniem od zawsze. Ciuchy były jej hobby. Szyła dla siebie i dla znajomych. Skończyła Technikum Odzieżowe w Gdyni. Potem uczyła się w Uniwersytecie Mody w Łodzi (studium menażerskie). Profesjonalnie zajęła się projektowaniem jako asystentka scenografa w Teatrze Ekspresji od 1994 roku.

Dama z pazurem

Była aktorką Wojciecha Misiury od premiery *Miasta mężczyzn*. Przy spektaklu *Kantata* oficjalnie wystąpiła jako współautorka scenografii. Wcześniej sama robiła swoje kostiumy. Po odejściu z Teatru Ekspresji (w 1997 roku) zaczęła działać na własną rękę.

Kasia jest bardzo płodna. W ciągu zaledwie dwóch lat dała aż siedem swoich pokazów, każdy po 15 do 30 modeli. Pierwszy (w marcu 1998) nosił prowokacyjny tytuł *Jak doberman pogryzł kobietę*.

Projektując, zawsze myśli o sobie. Wymyśla rzeczy, które sama chciałaby mieć. Kasia lubi określenie swojego stylu jako „subtelność w kagańcu”. Nazwała go tak Agnieszka Kmiecik z „Gazety Wyborczej”. Jej moda jest kobieca, zmysłowa, niepokojąca. – Moja kobieta ma zawsze pazur – mówi Kasia. – Jest pełna i niebezpieczna. To piękna dama z błyskiem w oku, który burzy krew.

Piontek lubi nietypowe połączenia. Jej styl jest eklektyczny, zwariowany. Kasia mówi o nim, że jest gadzeciarski. Jest u niej mnóstwo drobiazgów, które chwytają za oko. Każda dziewczyna chce je mieć. Lubi robić dodatki – torebki, biżuterię z nietypowych materiałów: koraliki, tkanina. Sama często przerabia gotowe buty. Wykonuje przedziwne nakrycia głowy. Sama wszystko szyje, chyba, że się nie wyrabia.

Kiedy zaczyna pracę nad kolekcją, nie może się zatrzymać. Powstają projekty na przyszłość. Kasia zapisuje i zapamiętuje wszystkie pomysły. Inspiruje ją często film. Nie obrazy, ale fabuła. Poza tym ludzie, uroda kobiet, przedstawienia, a nawet artykuły z gazet. Intryguje ją koniec XIX wieku, secesja. Fascynuje Japonia i Chiny, szczególnie wygląd gejsz.

Pióra, futerka, koronki

Kasia uwielbia kostiumy Zofii de Ines. – Ona jest mistrzynią świata. Zapytana o ulubionych projektantów mody, powtarza trzy razy: John Galliano!

– Zawsze staram się wymyślić coś, czego jeszcze nie było – mówi Kasia. Czasami się jej to udaje. Jej własnym wynalazkiem są gorsety z cieniućkami pasieczek z kolekcji *Kryminalistki patrzą przez palce*. – Ta technika jest bardzo efektowna, ale pracochłonna – opowiada. – Na pewno nikt przede mną się z nią nie męczył.

Również czapeczki-maski z *Dobermana* nie mają sobie równych w światowej modzie. Kasia uwielbia przedziwne nakrycia głowy. Lubi wysmakowane pióra, futerka, koronki.

Rzeczy Kasi są teatralne. – Wolę modę ciekawą, nie interesuje mnie projektowanie konfekcji – mówi. Często pracuje dla teatru. Od 1998 roku (od spektaklu *Lapiti kontra reszta świata*) robi kostiumy dla Teatru Dada von Bzdülów.

Kasia Piontek cały czas pracuje również jako modelka. Chętnie pozuje we własnych kreacjach, chodzi też u Starosta i w Sfinksie.

Miliarderzy uczuć O twórczości osób niesprawnych intelektualnie

Jeszcze dziesięć lat temu niewielu ludziom w Polsce obrazy malowane przez osoby niesprawne intelektualnie, czy muzyka przez nich grana, kojarzyły się ze Sztuką. Nie podejrzewano nawet, że ludzie, którym zwykle zleca się najprostsze prace i dba o to, by byli w miarę samodzielni i nieuciążliwi, potrafią coś jeszcze. Tę barierę stawiano nawet nie ze złej woli, ale z braku wiedzy.

Nastawienie do twórczości osób niepełnosprawnych zmieniło się na pewno po roku 1993, kiedy w Gdańsku podczas imprezy *Świat Mało Znany* spotkało się kilkuset niepełnosprawnych twórców z kraju i zagranicy. To pozwoliło – może po raz pierwszy – spojrzeć na nich nie ze współczuciem i politowaniem, ale z podziwem i szacunkiem.

Bezpośrednim owocem gdańskich spotkań było powstanie teatrów integracyjnych, zespołów muzycznych, warsztatów plastycznych, ceramicznych w całej Polsce. Wielu uzdolnionych plastycznie twórców doczekało się wernisaży z prawdziwego zdarzenia. Mniej widocznym efektem imprezy była zmiana nastawienia przede wszystkim rodziców, opiekunów i terapeutów, którzy zrozumieli, że niepełnosprawnym nie można w żaden sposób ograniczać prawa do rozwoju. Jednak idea prawdziwej integracji odległych światów ludzi sprawnych i niepełnosprawnych zaledwie świtała, zaczynało się myśleć o stwarzaniu równych szans...

Mówiąc o twórczości niepełnosprawnych nie sposób ominąć Beaty Koseckiej, dzięki której Gdańsk zaistniał jako miasto otwarte na ich twórczość. Kiedy się z nią spotykam, pijemy kawę i rozmawiamy o tym, co Beata nazywa swoim pierwszym dzieckiem. Drugie, ośmiomiesięczne, okrągły na buzi Mikołaj, tylko chwilami przeszkadza. Bawi się wielką zieloną żabą i biega po pokoju w chodziku.

– Pomyśl na zorganizowanie spotkań z twórczością niepełnosprawnych wziął się podobno znikąd – zaczynam.

– Przeczytałam w prasie o wystawie niepełnosprawnej malarki – w pewnym sensie potwierdza tę wersję Beata. – Pomyślałam, że koniecznie trzeba zorganizować coś na większą skalę i pokazać, jakie możliwości mają ci ludzie. Wydało mi się niesprawiedliwe, że ludzie tzw. sprawni mogą prezentować swoje prace bez względu na to, co pokazują, a ci drudzy nie pokażą niczego bez naszego udziału. A jaki sens ma twórczość, której nikt nie zobaczy?

– ...

– Zbrodnią byłoby pozostawienie utalentowanego człowieka samemu sobie – dopowiada Beata i widać, że ta sprawa ciągle mocno ją emocjonuje.

W 1991 roku Beata, wówczas studentka filozofii, jedzie do Warszawy na spotkanie z Krystyną Mrugałską, prezesem Polskiego Stowarzyszenia na Rzecz Osób z Upośledzeniem Umysłowym. Ma pomysł zorganizowania w Gdańsku międzynarodowej imprezy, na której niepełnosprawni mogliby po raz pierwszy przed szerszą publicznością pokazać, co robią.

– Droga pani, pomysł jest piękny i wzniosły, ale może na początek spróbowałaby pani zorganizować coś na mniejszą skalę, np. w domu kultury – zareagowała na to pani prezes.

Beata nie chciała tracić czasu na „coś mniejszego”. I postawiła na swoim.

Świat mało komu znany

Krystyna Mrugalska skierowała Beatę do gdańskiego koła Stowarzyszenia na Rzecz Osób z Upośledzeniem Umysłowym, które z czasem stało się współorganizatorem imprezy.

Trzeba jeszcze było znaleźć mecenasa sztuki, kogoś kto mógłby udzielić artystycznych wskazówek. Takim sposobem Beata znalazła się w Centrum Edukacji Teatralnej w Gdańsku, któremu szeffował Maciej Nowak. Po roku, w kwietniu 1993 do Gdańska przyjeżdża kilkuset niepełnosprawnych artystów z kraju i zagranicy, m.in. orkiestra prof. Detleva Cramera z Berlina, teatr ze Stowarzyszenia Elbe-Werkstätten z Hamburga.

Wystawom (można było obejrzeć prace 37 artystów), koncertom i spektaklom, które odbywały się w Państwowej Operze i Filharmonii Bałtyckiej lub na ulicach Gdańska, towarzyszyły warsztaty plastyczne, ceramiczne, teatralne, muzyczne – prowadzone przez profesjonalistów. Niektórzy mieli do czynienia z niepełnosprawnymi po raz pierwszy. Większość mówiła o niezwykłych przeżyciach i Wielkiej Wymianie.

– Lubię, kiedy ludzie są dla siebie tajemnicą – powiedział po zakończonych warsztatach z psychodramy Andrzej Leszczyński, wykładowca Uniwersytetu Gdańskiego. – Poznawanie się jest rzeczą fascynującą. Otwieranie nowych obszarów, które w sobie kryjemy pozwala nam zbliżać się do siebie coraz bardziej.

O wadze Spotkań mówili też niepełnosprawni. Sedno sprawy ujęła jedna z aktorek z teatru Elbe-Werkstätten z Hamburga:

– Jak dotychczas byliśmy odcięci i izolowani od świata. Dlaczego? Czy dlatego, że ci tzw. normalni sądzą, że jesteśmy umysłowo chorzy i nic nie potrafimy? Skąd oni o tym wiedzą? Od urzędu zatrudnienia? Oni posługują się tylko teorią i nie mają żadnego pojęcia o praktyce. Gdyby ci urzędnicy mieli z nami kontakt, byłiby doświadczeni – zmieniliby swój stosunek do nas. Mieć doświadczenie to dla mnie umieć wczuć się w sytuację każdego niepełnosprawnego człowieka, a przede wszystkim umieć z nim pracować. Tutaj, podczas spotkań, czujemy się tak, jakby nasza izolacja miała już początek końca.

Człowiek jest nędzarzem,
jeśli chodzi o rozum,
lecz miliardrem
gdy chodzi o uczucia

Isaac Singer

Motto imprezy *Świat Mało Znany '93* było jednocześnie potwierdzeniem odkrycia, że intelektualna niesprawność nie zaburza uczuć, a tym bardziej procesu tworzenia..

Seks skandalista

Największą sensacją spotkań *Świat Mało Znany '95*, które tym razem odbyły się w Ratuszu Staromiejskim, był występ brytyjskiego zespołu „The Lawnmowers” z Newcastle. Spektakl *The Big Sex Show*, który pokazali niepełnosprawni, poruszał sprawy absolutnego tabu – ich seksu.

Główną rolę w spektaklu grała „żywa” prezerwatywa o gigantycznych rozmiarach – kostium jednego z aktorów. Opowieść toczy się w domu opieki społecznej i pokazuje konieczność edukacji seksualnej wśród niepełnosprawnych.

– Nie wiedziałem, że oni w ogóle mogą uprawiać seks, że mają takie potrzeby – mówił jeden ze zszokowanych widzów po zakończonym przedstawieniu.

Jenny Campbell, liderka zespołu z Newcastle, nie była zdziwiona taką reakcją. Ich przedstawienie szokuje nie tylko w Polsce.

– Uważamy, że niepełnosprawni intelektualnie mają podobnie jak inni ludzie prawo do seksu – tłumaczyła. – Trzeba tylko pokazać, jak robić to bezpiecznie. Poza tym niepełnosprawni są narażeni na seksualne nadużycia ze strony innych, koniecznie trzeba im uświadomić, jak mają się przed tym bronić.

Kolejna impreza z tego cyklu odbyła się w 1997 r. Rok później niepełnosprawni twórcy spotkali się po raz czwarty. Tym razem impreza była związana z 35-leciem Polskiego Stowarzyszenia na Rzecz Osób z Upośledzeniem Umysłowym.

Jak w teatrze „my i my”

Kontynuacją projektu Beaty Koseckiej *Świat Mało Znany* było utworzenie teatru integracyjnego, w którym ludzie sprawni i niepełnosprawni mogliby pracować razem. Patronowało temu Centrum Edukacji Teatralnej w Gdańsku, wygodną salę do prób użyczył Teatr Wybrzeże. Z naborem nie było problemów. Niepełnosprawni przyjeżdżali całymi grupami z Gdańska, Gdyni, Nowego Dworu Gdańskiego. Dla sprawnych, a szczególnie dla młodych dziewczyn i chłopaków, którzy wybierali się do szkół aktorskich, teatr integracyjny był szokiem. Nie widzieli w nim dla siebie miejsca i szybko rezygnowali z zajęć. Praca w nim była rzeczywiście zaprzeczeniem normalnego aktorstwa, w którym liczy się przede wszystkim „gwiazdorstwo”.

W teatrze „my i my” (tę nazwę, celowo pisaną małymi literami, wymyślił jeden z aktorów – Robert Drzewucki) chodziło o coś innego. Postawa sprawnego aktora wymagała przede wszystkim koncentracji na potrzebach innych. „Jestem tu po to, żeby ci podać rękę, jestem po to, żebyś zobaczył, że potrafisz tańczyć, jestem po to, żebyś zobaczył, jak wiele potrafisz stworzyć”. Ale zanim to było możliwe, osoba nie oswojona ze światem niepełnosprawnych miała wiele do zrobienia. Musiała skonfrontować mity typu: „oni są nieobliczalni, niebezpieczni, agresywni” z rzeczywistością, która z tym nie ma nic wspólnego. Jest natomiast zupełnie inaczej. Niepełnosprawni często wyrażają pozytywne uczucia, np. miłość. To też w niektórych mogło budzić lęk.

Do pracy warsztatowej w teatrze integracyjnym doskonale nadawały się metody stosowane przez teatr ruchu. Próba szlifowania mowy u ludzi, którzy mają problemy z mówieniem byłaby prawdopodobnie stratą czasu. Ruch – ekspresja ciała dawała większe szanse na zatarcie przepaści między dwoma sztucznie izolowanymi światami.

Przypis 1

Dawką pozytywnej zachęty był teatr Wolfganga Stanga, który gościł w 1993 r. w Polsce. Główny wysiłek ich pracy szedł w kierunku stwarzania jednolitego zespołu, w którym chodzi o coraz większe otwarcie, o większą wzajemną akceptację, o danie każdemu przestrzeni na wypowiedź, o równe prawa, chociażby na scenie. Bo na niej właśnie wszyscy mają szansę stania się pięknym. Stang udowodnił, że to przeobrażenie jest realne, że zamiast bać się tych nie-normalnych można pozwolić im być w ruchu, w tańcu.

Ktoś chce żebyśmy byli

W trakcie zajęć teatralnych niepełnosprawni aktorzy mieli możliwość zagrania innej niż dobrze im znanej roli kogoś, kto zasługuje co najwyżej na litość. Korzystali z tego, ale przy okazji można było zauważyć, że trudno im jest kontaktować się ze sobą, bo niby dlaczego mają się kontaktować z kimś,

kto jest – często przez najbliższych – odrzucany. Dlatego bardziej niż ktokolwiek zaprzeczają własnemu istnieniu.

Przypis 2

„W sytuacji kiedy opór [osób upośledzonych intelektualnie, przyp. A.W.] jest niemożliwy, a wszelkie przejawy Ja tłumione są przez system, kiedy stale jest atakowane poczucie godności człowieka, sposobem na przetrwanie jest zahamowanie wszelkiej własnej aktywności psychicznej i stanie się narzędziem w rękach innych. Pracownicy zakładów przyrównują stan psychiczny swoich podopiecznych do «warzywa» lub «mięsa». Ten stan nie musi być wyrazem drastycznie ograniczonej przez czynniki organiczne możliwości rozwoju psychiki. To może być wyraz zablokowania myślenia, uczucia, działania, jako forma obrony przed wysoce traumatycznymi warunkami życia”.

M. Kościelska, *Oblicza upośledzenia*, Warszawa 1995.

Szansą na zwrot mogło być nieoczekiwane jakieś proste zadanie, np. ćwiczenie polegające na głośnym wypowiadaniu swojego imienia. Pamiętam Andrzeja z Nowego Dworu, który z pewnością robił to pierwszy raz. Kiedy głośno mówił: „jestem Andrzej, Andrzej”, kulił się ze strachu i rozglądał niespokojnie po sali, a cała sala chciała żeby BYŁ.

Panuje powszechna opinia, dzielą ją czasami nawet ci, którzy pracują z niepełnosprawnymi, że ci ludzie nie mają nic do dania. To bzdura. Potrafią dawać, jak rzadko kto. A ich uczucia są tak samo cenne.

Pierwszy rok pracy teatru „my i my” zakończył się spektaklem *Podróż na Andromedę* (opracowanie Alina Wiśniewska), którego pomysłodawcą był aktor autystyczny, pozornie najmniej aktywny w czasie zajęć. Właśnie dlatego, gdy pewnego dnia się odezwał i rzucił hasło podróży kosmicznej, wszyscy to podchwycili. Spektakl w fazie przedstawienia był może mało efektowny, ale o jego kształcie od początku do końca zdecydowali członkowie teatru „my i my”. Teatr integracyjny prowadzi obecnie Janusz Gawrysiak.

Bardzo sprawna orkiestra

Fenomenem w świecie niepełnosprawnych intelektualnie jest orkiestra „Vita Activa”, prowadzona przez Mirosławę Lipińską. Orkiestra powstała z inicjatywy Haliny Szymańskiej, dyrektora gdańskiego koła Stowarzyszenia na Rzecz Osób z Upośledzeniem Umysłowym.

Starania o pieniądze na zakup instrumentów trwały dwa lata. Za środki uzyskane z Fundacji dla Polski i Fundacji Współpracy Polsko-Niemieckiej kupiono m.in. metalofony, ksylofony, kotły, pudełka akustyczne, dzwony rurowe. To dzięki temu trzydziestoczteroosobowa orkiestra ma profesjonalne brzmienie.

Dwie trzecie orkiestry to niepełnosprawni, skład uzupełniają rodzice i wolontariusze. Orkiestra zawsze pokazuje się publiczności w zadbanych salach i eleganckich strojach, a jakość wykonywanej przez nich muzyki często budzi zdziwienie.

Zespół gra muzykę od barokowej do współczesnej. Wśród kompozytorów są m.in.: Jan Sebastian Bach, Carl Orff, Vincente Gomez, Igor Riechin. Każdy utwór trzeba jednak rozpisać na ponad trzydzieści instrumentów, biorąc oczywiście pod uwagę możliwości ruchowe poszczególnych muzyków i ich uzdolnienia. Dzięki temu nawet osoby, które wykonują mimowolne tiki, doskonale sobie radzą w orkiestrze.

– Praca nad każdym utworem jest inna – mówi Mirosława Lipińska. – Czasami rozmawiamy o kompozytorze i jego muzyce, np. Igorze Riechinie z Moskwy i jego kompozycji *Karawana Szehere-*

zady. Wspólnie zastanawiamy się nad barwą dźwięku i doбором instrumentów. Zdarza się, że idziemy do filharmonii, żeby posłuchać jak utwór, nad którym pracujemy, grają profesjonalni muzycy.

Kluczem do zrozumienia sukcesów „Vita Activa” jest nie tylko świetna aranżacja Mirosławy Lipińskiej, ale i akceptowana przez wszystkich dyscyplina.

– Bez tego nic byśmy nie zrobili – mówi dyrygentka, osoba drobna i delikatna, ale jak widać po efektach pracy, stanowcza.

W trakcie koncertowania jest jednak miejsce na zaplanowaną wcześniej improwizację. Zdarza się więc, że ktoś „fantazjuje” na przykład na kotłach, w klimacie granego utworu, ale wszystko jest pod kontrolą. Improwizacja rozpoczyna się i kończy na znak dyrygentki.

– Nie stosuję żadnych szczególnych metod pracy – podkreśla Mirosława Lipińska. – Pracuję z nimi tak samo, jak z profesjonalnymi muzykami. Używam tego samego języka.

Gra w orkiestrze, podobnie jak uczestniczenie w zajęciach teatralnych czy plastycznych, jest dla uczestników doskonałą okazją do rozwoju. Przykładem może być kilka osób, które na początku grały tylko z pomocą mam, a po pewnym czasie były w stanie zagrać samodzielnie partię solową.

Muzycy z „Vita Activa” generalnie są bardzo samodzielni. W trakcie koncertu nikt im nie musi pokazywać do jakiego instrumentu mają przejść, kiedy trzeba go zmienić. Opiekunowie nie pomagają w grze. Muzycy mają własne nuty i umieją z nich korzystać.

„Vita Activa” ma w swoim stałym repertuarze dwa godzinne koncerty. Prezentowała je w kraju i za granicą. Często dostaje owacje na stojąco. Do wzięcia udziału w występie zwykle zapraszani są uczniowie szkół muzycznych z Gdańska Wrzeszcza i... VIP-y. Koncertował z nimi m.in. Maciej Płażyński, Tomasz Sowiński, Paweł Adamowicz.

Gwiazdy się nie wysypia

Jak już wspomniałam, podczas pierwszych Spotkań *Świat Mało Znany* niepełnosprawni intelektualnie pokazali swoje prace plastyczne. Nad ich malowidłami zaczęli cmokać profesjonaliści, którzy przyznali, że nie można tego traktować tylko w kategoriach skutków ubocznych terapii. Posypały się epitety: „odważne”, „pełne ekspresji”, „inteligentne”, „odkrywcze”...

Naturalną konsekwencją było więc utworzenie w 1995 r. galerii twórczości niepełnosprawnych „Promyk”, która stała się żywym dowodem „zwalczenia” atmosfery niedowierzań i uprzedzeń.

Galeria mieści się przy ul. Świętojańskiej 68/69 w Gdańsku. Wystawiają tu niepełnosprawni z całej Polski. Każdy wernisaż jest prawdziwym wydarzeniem. Rozradowane twarze jego uczestników pokazują, jak bardzo jest to potrzebne.

– Pierwszy obraz osoby niepełnosprawnej intelektualnie, jaki zobaczyłam, przedstawiał jesień – przypomina sobie Teresa Pałejko, kierownik galerii. – To było coś w ostrej czerwieni, jakaś rozmalowana plama przesycona słońcem, można powiedzieć – sam środek jesiennej jaskrawości. Zdziwiło mnie to i zachwyciło. Zdziwienie i zachwyt towarzyszy mi nadal, kiedy mam do czynienia z setkami takich obrazów. Nie wiedziałam, że Sztuka, że rozpoznanie piękna istnieje w człowieku tak naturalnie. Że w nas wszystkich jest, że dotyczy także niepełnosprawnych.

Wydaje się, że niepełnosprawni twórcy niezbyt dbają o odtworzenie realiów. Jest to pełen emocjonalnego ładunku spontaniczny przekaz czegoś, czym naprawdę chcą się podzielić. Jeśli są uzdolnieni plastycznie, ich dzieła na pewno można traktować w kategoriach Sztuki (podarujmy sobie wnikanie w definicję).

Jednak niektórzy interpretatorzy widzą twórczość niepełnosprawnych bardziej jako efekt uboczny terapii. Samodzielne namalowanie obrazu, zrobienie collage’u czy rzeźby bez wątplenia przynosi korzyść, poprawia obraz samego siebie.

– To czasami pierwszy sukces, jaki odnosi taka osoba – mówi Hubert Wiosna, plastyk od kilku lat pracujący z niepełnosprawnymi. – Poza tym sztuka pozwala na wyrażenie ukrytych emocji, wewnętrznych konfliktów. Pozwala wyrazić to, czego nie można powiedzieć słowami. To jest szczególnie cenne dla tych, którzy w ogóle nie mówią.

Nie ulega wątpliwości, że twórczość niepełnosprawnych ma pewien magiczny ładunek.

– Do środka nie wciąga ludzi hasło „niepełnosprawni”, tylko same obrazy widoczne przez okna galerii – zauważa Teresa Pałejko. – Widzę, że ludzie naprawdę nawiązują z nimi kontakt. Niektórzy chcą kupić jakiś obraz.

Galeria nie zajmuje się jednak ich sprzedażą, bo jako własność Stowarzyszenia nie może prowadzić takiej działalności.

– To wielka szkoda, bo twórcy mogliby w ten sposób dorobić do skromnych rent, nie mówiąc już o tym, jakie korzyści psychiczne by to przyniosło – zauważa Teresa Pałejko.

Nie jest to oczywiście regułą, ale zdarza się, że niepełnosprawni są traktowani przez swoje rodziny jak piąte koło u wozu. Zarobione przez nich pieniądze pozwoliłyby zasilić często skromną domową kasę, co z kolei podniosłoby ich – zwykle bardzo niskie – poczucie wartości. Niepełnosprawni, mając własne pieniądze, chcieliby też przeznaczать je na własny rozwój, np. na malowanie pod okiem profesjonalisty.

Niepełnosprawni twórcy

W Gdańsku na uwagę zasługuje kilkunastu niepełnosprawnych intelektualnie twórców. Do najwybitniejszych należą: Beata Ehler, Jan Kućmierz Kazimierz, Paweł Stanisławczyk, Stefan Szypulski, Mariusz Toczek. Żałuję, że nie możemy przedstawić wszystkich.

Mariusz Toczek

Urodził się w 1974 r., mieszka z rodzicami w Gdańsku. Terapeuci z Ośrodka Adaptacyjnego dla Młodzieży Niepełnosprawnej w Gdańsku mówią, że Mariusz długo siedział beczynnie w kącie zanim „zaskoczył”. Najchętniej maluje tłustymi pastelami. Barwne promienie, łuki, okręgi może malować całymi dniami. Jego obrazy to zbiory ciekawie dobranych barw. Maluje przeważnie z pamięci. Trudno się od niego dowiedzieć, co to właściwie jest. Z grzeczności na poczekaniu nadaje obrazom nazwy „słońce”, „choinka”; można wyczuć, że jest ze swoimi pracami emocjonalnie związany.

Charakterystycznym przykładem jego możliwości jest przeróbka realistycznego obrazu Andreeasa Stecha *Martwa natura z owocami, dzbanem i wiewiórką*. Dzbanek, cytryna, wiewiórka, winogrona zostały przekształcone w barwne plamy, tworzące intrygującą kompozycję.

Mariusz Toczek miał około 10 wystaw, m.in. w Muzeum Narodowym w Gdańsku (1998 r.), podczas Międzynarodowych Biennale Teatralnych w Łodzi (1998 r.), w Państwowej Galerii Sztuki w Sopocie (1997 r.), w „Kawiarence” (1996 r.). Jest autorem scenografii do programu telewizyjnego *Tacy sami*.

Jan Kućmierz Kazimierz

Jan Kućmierz sam dodał do swojego nazwiska nowe imię. Tak właśnie podpisuje się na swoich obrazach, a mówi o sobie „malarz”. Urodził się w 1951 r. w Olkuszu. Mieszka sam i potrafi o siebie zadbać. Mówi się o nim, że to człowiek Renesansu. Za cokolwiek się weźmie, wychodzi mu to dobrze. Utalentowany aktor z dużą wyobraźnią. Potrafi odgrywać scenki z dużą dbałością o szczegóły. Na zawołanie mówi wierszem – czasem nawet trudno go zatrzymać. Nonszalancki w każdym calu, kiedy śpiewa akompaniuje sobie na niewidzialnej gitarze, kiedy rzeźbi linoryt, robi to od niechcenia. Malu-

je z pamięci, przeważnie architekturę wkomponowaną w pejzaż. Jego plastyczną wyobraźnię pobudzają liczne zagraniczne podróże, stąd Wieża Eiffla czy włoskie zabytki. Maluje z perspektywą i dużą dbałością o szczegóły. Najchętniej używa akwareli. Jedną z wyróżniających się prac jest przedstawienie tablicy Dziesięciorga Przykazań – reminiscencja po pielgrzymce do Ziemi Świętej.

Do tej pory miał około 10 wystaw, m.in. w foyer Państwowej Opery i Filharmonii Bałtyckiej – *Świat Mało Znany '93*, Muzeum Narodowym w Gdańsku (1998 r.), na Międzynarodowym Biennale Teatralnym w Łodzi (1998 r.), w Galerii „Promyk” (1995 r.).

Beata Ehlert

Urodziła się w 1973 r., mieszka w Gdańsku. Mówi, że kocha malarstwo, a jej mama cieszy się z każdej notatki prasowej. Beata maluje w dużym skupieniu. Do wyrażenia radości używa farb żółtej, czerwonej, brązowej, niebieskiej, a smutku – czarnej i pomarańczowej. Zieleń to wg Beaty miłe uczucia. Barwy jakie wybiera zależą więc od nastroju. Ludzie rzadko pojawiają się na jej obrazach, ale jak mi powiedziała, często śnią się jej w oknach i tak ich maluje.

Beata z chęcią opowiada o treści obrazów.

Święty Jan

Gdzie? Czy tu?

Nie, to jest Jego komnata. On jest w niebie. Tu jest jego dwór.

A to kolorowe?

To są liście. Jesienne liście. On lubi kolorowe liście.

A kto to jest św. Jan?

Geniusz.

O innym obrazie, pt. *Wioska Przyjaciela*:

Mieszka tam. Ma willę, pobudował sobie. To jest jego postać, samochód z żółtym pasem. A to są pasy na jezdni.

A te dwie kuleczki?

Alarm ma przy pasku. Przypominam go sobie, jak na to patrzę. To jest jego wioska.

Koszyk pełen gwiazd

Ale te linie poziome, nie widziałam takich na innych twoich obrazach.

Koszyk jest szczelny, to się nie wysypie. Kocham gwiazdy. Przypominają mi przyjemne chwile.

A kiedy je oglądasz?

Wieczorem. Gaszę światło, otwieram okno i patrzę w gwiazdy.

Rozmawiały Ewelina Koźlińska i Teresa Pałejko

wykaz literatury

Biblioteczny Ośrodek Informacji
Wojewódzka Biblioteka Publiczna
im. Josepha Conrada-Korzeniowskiego

SEZON KOŁOROWYCH ŚCIAN 1989–1999 (zestawienie bibliograficzne)

GDĄSKIE WYDAWNICTWA

1. Marek ADAMIEC, *Marabut*, „Przegląd Polityczny” 1996, nr 31, s. 131.
2. Ryszard CIEMIŃSKI, *Kaszubi robią swoje* [dot. Wydawnictwa „Arkun” w Gdańsku], „Nowe Książki” 1992, nr 12, s. 65–66.
3. Izabela JANKOWSKA, *Świat na własność. Rozmowę przeprowadziła Irena Bolek*, „Guliwer” 1995, nr 5, s. 20–24.
4. Andrzej SITEK, *Wydawnictwo „Albatros”*, „Nowe Książki” 1994, nr 1, s. 70.
5. Gertruda SKOTNICKA, *Wśród książek „Novus Orbis”*, „Nowe Książki” 1995, nr 2, s. 56–58.
6. Barbara TYLICKA, *Nowości w serii „z jabłuszkiem”*, „Guliwer” 1996, nr 3, s. 36–37.
7. Przemysław WIELGOSZ, *Nie boją się iść pod prąd*, „Przegląd Tygodniowy” 1998, nr 20, s. 16.
8. Regina WITKOWSKA-WODZIŃSKA, *Punkt dla nas. Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne*, „Rocznik Sopotki” 1995, [nr] 10, s. 160–162.

WYDAWNICTWO „SŁOWO/OBRAZ TERYTORIA

1. Marek ADAMIEC, *Słowo / obraz terytoria. Wśród wydawców*, „Przegląd Polityczny” 1997, nr 33/34, s. 143–144.
2. Barbara ŚWIĄDER, *Słowo / obraz terytoria*, „Gazeta Morska”, dod. „Gazety Wyborczej” 1999, nr 5, s. 7.

DOROBIEK NAUKOWO-WYDAWNICZY NA 1000-LECIE GDĄSKA (opatrzone logo Komitetu...)

1. *Aurea porta Rzeczypospolitej : sztuka Gdańska od połowy XV do końca XVIII wieku*, t. 1: *Eseje*, t. 2: *Katalog*, Muzeum Narodowe w Gdańsku, Agencja Reklamowo-Wydawnicza A. Grzegorzcyk, Gdańsk 1997.
2. Janusz BAŁANDA-RYDZEWSKI, Krzysztof JUNOSZA-DOWGIAŁŁO, Antoni KOZŁOWSKI, *Gdańsk – duch miejsca*, „L&L”, Gdańsk 1996.
3. Grzegorz BERENDT, *Żydzi na terenie Wolnego Miasta Gdańska w latach 1920–1945 (działalność kulturalna, polityczna i socjalna)*, Gdańskie Towarzystwo Naukowe, Gdańsk 1997.
4. Stanisław BOGDANOWICZ, *Miasto najwierniejsze. Prymas Tysiąclecia w Gdańsku*, Wydawnictwo im. Stefana Kardynała Wyszyńskiego „Soli Deo”, Warszawa 1997.
5. BOGUĆKA Maria, *Życie w dawnym Gdańsku. Wiek XVI–XVII*, wyd. 2 popr. i uzupeł., Wydawnictwo Trio, Warszawa 1997.
6. *Był sobie Gdańsk*, [oprac.] Donald Tusk, Wojciech Duda, Grzegorz Fortuna, Konrad Nawrocki, Fundacja „Dar Gdańska”, Gdańsk 1996.

7. *Był sobie Gdańsk*, cz. 2, [oprac.] Donald Tusk, Wojciech Duda, Grzegorz Fortuna, Konrad Nawrocki, Fundacja „Dar Gdańska”, Gdańsk 1997.
8. *Był sobie Gdańsk 1945*, [oprac.] Donald Tusk, Wojciech Duda, Grzegorz Fortuna, Konrad Nawrocki, Fundacja „Dar Gdańska”, Gdańsk 1998.
9. Gabriela DANIELEWICZ, *W kręgu Polonii gdańskiej*, „Marpress”, Gdańsk 1996.
10. Gabriela DANIELEWICZ, *Pod dachami gdańskich kamieniczek*, „Marpress”, Gdańsk 1999.
11. *Dyament w Koronie*, red. Maria Babnis [i in.], Biblioteka Gdańska Polskiej Akademii Nauk; Wyższa Szkoła Morska, Gdańsk–Gdynia 1997.
12. *Gdańsk w gospodarce i kulturze europejskiej*, zbiór studiów pod red. Mariana Mroczyki, Gdańskie Towarzystwo Naukowe, Gdańsk 1997. – 189 s.
13. *Gdańsk 1945. Wspomnienia 50 lat później*, [aut. Zenona Choderny i in.], „Marpress”, Gdańsk 1997.
14. *Gdańska grafika*, Fundacja Rewaloryzacji Zabytków Gdańska, Gdańsk 1995.
15. Mirosław GLIŃSKI, *Ludzie dziewiętnastowiecznego Gdańska. Informator biograficzny*, Muzeum Historii Miasta Gdańska, Gdańsk 1994.
16. Teresa GRZYBKOWSKA, *Artyści i patrycjusze Gdańska*, Wydawnictwo D i G, Warszawa 1996.
17. Teresa GRZYBKOWSKA, *Muzea Gdańska*, „Arkady”, Warszawa 1996.
18. Robert HIRSCH, Krzysztof KRZEMPEK, Piotr POPIŃSKI, *Gdańsk. Dwa oblicza miasta*, „Holm”, Gdańsk 1997.
19. Mieczysław JAŁOWIECKI, *Wspomnienia, raporty i sprawozdania z Gdańska (1919–1929)*, „Marpress”, Gdańsk 1995.
20. Andrzej JANUSZAJTIS, *Zegar astronomiczny w Kościele Mariackim w Gdańsku*, „Marpress”, Gdańsk [1998].
21. Andrzej JANUSZAJTIS, *„Koroną herb twój ozdobiono...”. Rzecz o herbie Gdańska*, „Marpress”, Gdańsk 1997.
22. Małgorzata JAROSIEWICZ, *Główne Miasto Gdańsk. Przewodnik turystyczny*, „Marpress”, Gdańsk [1996].
23. Marek KLAT, Jarosław MYKOWSKI, *Gedanensis Millenii Splendor. Dzieje i świetność Gdańska*, Oficyna Pomorska, Gdańsk 1997.
24. Edmund KOTARSKI, *Gdańsk literacki (do końca XVIII wieku)*, Wydawnictwo „Mestwin”, Gdańsk 1997.
25. Eugeniusz KUPPER, *Matka Boska Gdańska*, „Marpress”, Gdańsk 1997.
26. Paweł PIZUŃSKI, *Poczet wielkich mistrzów krzyżackich*, „Marpress”, Gdańsk 1997.
27. Paweł PIZUŃSKI, *100 Gdańszczan znanych i godnych poznania*, „Arenga”, [Skarszewy] 1997.
28. Piotr POPIŃSKI, *Gdańsk na starej pocztówce*, „Holm”, Gdańsk 1996.
29. Jerzy SAMP, *Miasto czterdziestu bram. Glosariusz gdański*, „Marpress”, Gdańsk 1996.
30. Jerzy SAMP, *Gdańskie dwory i palace*, „Marpress”, Gdańsk 1998.
31. Jerzy SAMP, *Miasto tysiąca tajemnic. Glosariusza część druga*, „Marpress”, Gdańsk 1999.
32. *Srebrne oprawy książkowe ze zbiorów w Polsce, katalog wystawy (400-lecie Biblioteki Gdańskiej PAN)*, Gdańsk 1996.
33. *Skarby gromadzone przez wieki, katalog wystawy (400-lecie biblioteki Gdańskiej PAN)*, Gdańsk 1996.
34. Zbigniew SZYMAŃSKI, *Nam nie ująć Ciebie poematem*, „Marpress”, Gdańsk 1997.
35. Błażej ŚLIWIŃSKI, *Poczet książąt gdańskich. Dynastia Sobiesławiców XII–XIII wieku*, „Marpress”, Gdańsk 1997.

36. Anita WODECKA-WYSZOMIRSKA, *Oliwa – fakty, ciekawostki, legendy*, „Marpress”, Gdańsk 1997.
37. *Wspomnienia z odbudowy Głównego Miasta*, t. 1 (zebrała oraz wstępem i spisem budowniczych opatrzyła Izabella Trojanowska), t. 2 (zebrała oraz wstępem opatrzyła Izabella Greczanik-Filipp), „Marpress”, Gdańsk 1997.
38. Brunon ZWARRA, *Wspomnienia gdańskiego bówki*, t. 4–5, „Marpress”, Gdańsk 1996–1997.

SPATiF

1. MAD, *Nowy stary SPATiF*, „Gazeta Morska”, dod. „Gazety Wyborczej” 1998, nr 29, s. 4.

TRÓJMIEJSKIE KLUBY

1. Jarosław KROPLEWSKI, *Gdyńskie jazzobranie*. [dot. Sax Clubu], „Autograf-Post” 1995, nr 2, s. 21.

HISTORIA SFINKSA

1. Aleksandra PAPROCKA, *Sfinks na gruzach*, „Tygodnik Gdański” 1991, nr 40, s. 7.

GALERIA C-14

1. Andrzej AWSIEJ, Marek ROGULSKI, rozmawiał A. Drewa, „Metafizyka Społeczna” 1992 nr 1.
2. J[olanta] CIESIELSKA, *Od archeologii odwrotnej do postmodernizmu. Co to jest nowa szkoła gdańska*, [w:] *Konception PL* – katalog wystawy.
3. Danuta GODYCKA, Marek ROGULSKI, *O galerii C 14 rozmawiają (...)* „Obieg” 1992, nr 4/5.
4. *Kalendarium Galeria C14*, „Przedproża” 1991, nr 14/15, s. 2.
5. Tadeusz ŁUKOWSKI, *Historyczny substrat czyli historia powstania i upadku Otwartych Pracowni w Dawnej Łaźni Miejskiej... i co z tego wynikło*, „Żywa Galeria” 1998, nr 1.
6. *Miejsca*. Katalog wystawy, Gdańsk 1991.
7. B[eata] MACIEJEWSKA, *Artystyczna rzeczywistość naszych czasów*, „Gazeta Morska”, dod. „Gazety Wyborczej” 1997, nr 15.12.
8. Marek ROGULSKI, *Galeria Wibracji Auto da fe*, Wydawnictwo „Sz, sz, sz...”, Gdańsk 1993.
9. Marek ROGULSKI, *Ziemia Mindel Wurm*, Wydawnictwo „SZ, sz, sz...”, Gdańsk 1993.
10. Zofia WATRAK, *Piotr Wyrzykowski. Artyści „nowej szkoły gdańskiej”*, „Autograf-Post” 1996, nr 6, s. 12–13.
11. *Wyspa* – katalog, publikacja z okazji dziesięciolecia Galerii Wyspa.

FUNDACJA TYSIĄC NAJAŚNIEJSZYCH SŁOŃC i GALERIA SPICHRZ 7/SPIŻ 7

1. Andrzej AWSIEJ, Joanna KABALA, Marek ROGULSKI, *Źródła niezależnych działań twórczych w Gdańsku – koniec lat 80. i początek 90. List otwarty*, „Literary” 1994, nr 4, s. 4–5.
2. Paweł LESZKOWICZ, *Podzieleni artyści*, „Literary” 1996, nr 1, s. 37.
3. Tadeusz ŁUKOWSKI, *Historyczny substrat czyli historia powstania i upadku Otwartych Pracowni w Dawnej Łaźni Miejskiej... i co z tego wynikło*, „Żywa Galeria” 1998, nr 1.
4. Beata MACIEJEWSKA, *Artystyczna rzeczywistość naszych czasów*, „Gazeta Morska”, dod. „Gazety Wyborczej” 1997, nr 291, s. 6.
5. *Manifest „Otwartych Pracowni” październik*, Gdańsk, 1992.
6. Marek ROGULSKI, *Ani piekło, ani niebo. Tylko logos. Wywiad z (...) – artystą intermedialnym. Rozmawiał Krzysztof Jurecki*, „Exit” 1997, nr 1, s. 1388–1393.

7. Marek ROGULSKI, *Galeria Wibracji Auto da fe*, Wydawnictwo „Sz, sz, sz...”, Gdańsk 1993.
8. Marek ROGULSKI, *Punkt, od którego nie ma odwrotu*, Wydawnictwo „Sz, sz, sz...”, Fundacja TNS, Gdańsk 1991.
9. M. Rogulski, *Tysiąc Najjaśniejszych Słońc*, Wydawnictwo „Sz,sz,sz...”, Gdańsk 1993.
10. Aneta SZYŁAK, *Kilka wstępnych uwag na temat gdańskiego środowiska artystycznego lat 90*, [w:] *W tym szczególnym momencie*, katalog, Centrum Sztuki Współczesnej, Warszawa 1997.
11. Piotr ŚMIGŁOWICZ, *Układ scalony sztuki polskiej*, „Raster” 1998, nr 6.
12. Agnieszka WOŁODŹKO, *Czekając na Apokalipsę. Happening w galerii Spiż 7*, „Głos Wybrzeża” 1997, nr 137, s. 9.

GALERIA WYSPA I JEJ SPADKOBIERCY

1. Danuta ĆWIRKO-GODYCKA, *Wyspa*, „Exit” 1991, nr 6, s. 234–237.
2. Grzegorz KLAMAN, Aneta SZYŁAK, *Projekt Galerii Multimedialnej Łaźnia*, „Autograf-Post” 1995, nr 2, s. 25.
3. Aneta SZYŁAK, *Czule słowa i prysznic w Łaźni*, „Literary” 1995, nr 2, s. 34.
4. Aneta SZYŁAK, *Dziesięciolecie „Wyspy”*, „Autograf-Post” 1995, nr 3, s. 17.
5. Aneta SZYŁAK, *Wyspa. Miejsce idei. Idea miejsca*, „Literary” 1995, nr 2, s. 38–39.
6. Aneta SZYŁAK, *Od anarchizmu do dialogu społecznego. Rozwój koncepcji miejsca w działaniach Galerii Wyspa*, „Exit” 1996, nr 1, s. 1128–1130.
7. Aneta SZYŁAK, *10-lecie Galeria Wyspa – przyszłość galerii alternatywnych*, „Exit” 1996, nr 1, s. 1131–1133.
8. Aleksandra UBERTOWSKA, *W Łaźni i szpitaliku*. [dot. Centrum Sztuki Współczesnej Łaźnia], „Gazeta Morska”, dod. „Gazety Wyborczej” 1999, nr 5, s. 7.
9. Magdalena UJMA, *Wyspa obiecana*, „Kresy” 1996, nr 2, s. 178–182.
10. *Wyspa 1985–1995 : miejsce idei, idea miejsca*, red. Aneta Szylak, Grzegorz Klamana, Jarosław Bartołowicz, Gdańsk 1995.
11. Ryszard ZIARKIEWICZ, *Gnoza na wyspie*, „Młoda Polska” 1989, nr 5, s. 8.

PAŃSTWOWA GALERIA SZTUKI RYSZARDA ZIARKIEWICZA

1. Alicja HOŁDUN, *Signum temporis i obrazy. Sopocka wystawa obrazów Wojciecha Fibaka*, „Gwiazda Morza” 1998, nr 16/17, s. 48.
2. Dorota JARECKA, *Nasz Paryż. Kolekcja Wojciecha Fibaka w Krakowie i Sopocie*, „Gazeta Wyborcza” 1998, nr 180, s. 12–13, fot.
3. Jerzy KAMROWSKI, *Ubrązowić*, „Autograf-Post” 1995, nr 4, s. 26.
4. Jerzy KAMROWSKI, *Mowa znaków*, „Autograf-Post” 1996, nr 2, s. 29.
5. Jacek KOTLICA, *Szkoła Sopocka u swych źródeł. Zdzisław Kałędkiewicz w PGS*, „Autograf-Post” 1999, nr 2, s. 30.
6. Aleksandra OKSIUTA-BOROWSKA, *Performance czy Caravaggio? W Państwowej Galerii Sztuki w Sopocie*, „Gwiazda Morza” 1997, nr 25/26, s. 44–45.
7. Aleksandra OKSIUTA-BOROWSKA, *Nie tylko kolekcja Fibaka*, „Gwiazda Morza” 1998, nr 19, s. 26.
8. Teresa PAŁEJKO, *Wystawa prac osób specjalnej troski. W poszukiwaniu pełni*, „Gwiazda Morza” 1997, nr 8, s. 27.
9. Teresa PIETRAS, *Sopockie galerie i antykwiariaty*, „Rocznik Sopocki” 1995, s. 197–200.

10. (pwL), *Paryż w Sopocie*, „Topos” 1998, nr 5/6, s. 102–103.
11. Krzysztof STANISŁAWSKI, Wywiad z (...). [Rozm.] Beata Marzena Guzowska, „Literey” 1995, nr 2, s. 36–37.
12. Zofia WATRAK, BWA – PGS. *Historia i teraźniejszość*, „Rocznik Sopocki” 1995, [nr] 10, s. 131–140.
13. Jarosław ZALESIŃSKI, *Gwałt gwałtem odciskać*, „Gwiazda Morza” 1994, nr 4, s. 18.
14. Ryszard ZIARKIEWICZ, *Krytycy o nas*. [Dot. BWA], „Młoda Polska” 1989, nr 7, s. 8.

GDAŃSKIE PISMA ARTYSTYCZNE

1. akw [Andrzej K. WAŚKIEWICZ], *Wśród czasopism*, „Autograf-Post” 1995, nr 2, s. 9.
2. akw, *Wśród czasopism*, „Autograf-Post” 1995, nr 4, s. 5.
3. Lech KURPIEWSKI, *Kwadraciki i klateczki czyli pożegnanie „Autografu”*, „Słowo” 1991, nr 10, s. 14.

„TYTUŁ”

1. Tadeusz CHRZANOWSKI, *Kresy i dziedzictwa*, „Tygodnik Powszechny” 1991, nr 36, s. 10.
2. Tadeusz CHRZANOWSKI, *Gdańskie tytuły*, „Kultura” 1992, nr 10, s. 133–135.
3. Henryka DOBOSZ, *„Tytuł” pismo literacko-artystyczne do chwały*, „Gazeta Gdańska” 1992, nr 16, s. 3.
4. Kazimierz KOŹNIEWSKI, *Zabawy przyjemne i pożyteczne. Miesięczniki literackie jakoś się trzymają!*, „Polityka” 1992, nr 6, s. 8.
5. Alina KIETRYS, *„Tytuł” wśród czytelników. Gdański kwartalnik literacki żyje*, „Głos Wybrzeża” 1992, nr 29, s. 5.
6. Eugeniusz KUPPER, *Jaki „Tytuł”*, „Gazeta Gdańska” 1992, nr 23, s. 3.
7. *Pochwały i dąsy – czyli pierwsze dni „Tytułu”*, „Tytuł” 1995, nr 3/4 b, s. 444–446.
8. Jacek STUDZIŃSKI, *„Tytuł”*, „Tygodnik Gdański” 1991, nr 21, s. 5.
9. Andrzej K. WAŚKIEWICZ, *Pro domo sua*, „Autograf-Post” 1996, nr 3, s. 30.

„MAC PARIADKA”

1. Artur KAWIŃSKI, *Alternatywne inicjatywy kulturowo-społeczne w Sopocie w latach 1983–1995*, „Rocznik Sopocki” 1996, s. 232–244.
2. Andrzej K. WAŚKIEWICZ, *„Mac Pariadka”*, „Rocznik Sopocki” 1996, s. 245–250.

GDAŃSKA LITERATURA

1. Bolesław FAC, *Czy warto popierać pisarzy ?*, „Tytuł” 1993, nr 2, s. 158–159.
2. Teresa FERENC, Zbigniew JANKOWSKI, *Wojciech Wencel*, „Topos” 1995, nr 9/10, s. 40.
3. Teresa FERENC, Zbigniew JANKOWSKI, *Jarosław Zalesiński*, „Topos” 1996, nr 2, s. 50–51.
4. Aleksander JUREWICZ, *Tamten dziecięcy lament... Rozmowa z (...), pisarzem. Rozmawiał Adam Hlebowicz*, „Tygodnik Gdański” 1990, nr 49, s. 7, fot.
5. Eugeniusz KUPPER, *W kręgu literatury gdańskiej*, „Metafora” 1994, nr 17, s. 72–73.
6. Karol MALISZEWSKI, *Jest to poezja (i możliwe do pomyślenia implikacje)*. [Dot. Wojciecha Wenc-
la], „Topos” 1995, nr 9/10, s. 61–62.
7. Ariana NAGÓRSKA, *Parnas juniorów (rekonesans wstępny)*, „Autograf-Post” 1996, nr 4, s. 24.
8. Andrzej K. WAŚKIEWICZ, *Pisarze w Sopocie (Książki 1991–1994)*, „Rocznik Sopocki” 1995, s. 141–159.

9. Andrzej K. WAŚKIEWICZ, *Pisarze w Sopocie. (Książki 1995)*, „Rocznik Sopocki” 1996, s. 167–182.
10. Andrzej K. WAŚKIEWICZ, *Pisarze w Sopocie. (Książki 1996)*, „Rocznik Sopocki” 1997, s. 204–212.

MEDIA CZASU I DEKADY

1. *10 lat „Gwiazdy Morza” 1983–1993. Dodatek Jubileuszowy*, „Gwiazda Morza” 1993, nr 24, dod., s. I–II.
2. Lech KRZYŻANOWSKI, „Porta Aurea” – nowa jakość w humanistyce gdańskiej, „Tytuł” 1995, nr 3/4a, s. 215–218.
3. Wiktor PEPLIŃSKI, *Przeobrażenia systemu prasy gdańskiej w latach 1989–1996 (informacyjnej i społeczno-politycznej)*, „Gdański Rocznik Kulturalny” 1997, nr 17, s. 39–59.
4. Aurelia POLAŃSKA, *Nowy zeszyt „Universitas Gedanensis”*, „Gwiazda Morza” 1991, nr 8, s. 10.

PRZYGODA Z RADIEM PLUS

1. Alicja CHMIELEWSKA, *David Fox. Antena na Polskę*, „30 dni” 1999, nr 3, s. 75–77, fot.
2. Iwona FLISIKOWSKA, Bogusław OLSZONOWICZ, „Modlitwa o lepsze jutro”. *Trzecia Rocznica Radia Plus*, „Gwiazda Morza” 1995, nr 20, s. 8.
3. Tadeusz GOCŁOWSKI, *Na miarę naszych czasów. Wypowiedź Metropolity Gdańskiego z okazji inauguracji Katolickiej Rozgłośni Radiowej Archidiecezji Gdańskiej*, „Gwiazda Morza” 1992, nr 19, s. 1, 5.
4. Henryk HAŁAS, *Minusy Radia Plus*, „Gwiazda Morza” 1994, nr 19, s. 11.
5. Piotr KAŁUŻYŃSKI, *Radio Plus*, „Gwiazda Morza” 1992, nr 20, s. 5.
6. Dariusz ŁAWIK, *VI rocznica Radia Plus*, „Gwiazda Morza” 1998, nr 19, s. 7–8.
7. Michał OKOŃSKI, *Katolicki sukces*. [Dot. Gdańskiej Rozgłośni Katolickiej Radio „Plus”], „Tygodnik Powszechny” 1993, nr 39, s. 8.
8. WL, *II rocznica Radia „Plus”*, „Gwiazda Morza” 1994, nr 19, s. 6.

HISTORIA DKF ŻAK I INNE

1. Bogumiła CIROCKA, *Obrona „Żaka”*, „Tygodnik Gdański” 1990, nr 14, s. 12.
2. Andrzej CYBULSKI, *Pokolenie kataryniarzy*, wyd. 3 zm. i poszerz., „Marpress”, Gdańsk 1997.
3. Iwona FLISIKOWSKA, *Jazz na Skraju czyli Dom na Skraju dziękuje przyjaciołom*, „Gwiazda Morza” 1994, nr 23, s. 17.
4. Piotr KOTLARZ, *Żakinada*, „Autograf-Post” 1995, nr 4, s. 29.
5. Eugeniusz KUPPER, *Czy jeszcze Młode Kino?*, „Autograf” 1989, nr 10, s. 87.
6. Eugeniusz KUPPER, *Mój „ŻAK”*, „Autograf-Post” 1995, nr 4, s. 29.
7. Eugeniusz KUPPER, *Nie tylko DKF „ŻAK”*, „Autograf-Post” 1996, nr 3, s. 28.

PRODUCENCI TELEWIZYJNI I TARGI VIDEO

1. Andrzej DORNIĄK, *Video Studio Gdańsk*, „Magazyn Solidarność” 1995, nr 8/9, s. 19.
2. Barbara GORGOL, *Video Studio Gdańsk niezależny ośrodek filmowy*, „Młoda Polska” 1989, nr 7, s. 9.
3. Ewa GÓRSKA, *Opowieść Antarktyczna*, „Gwiazda Morza” 1996, nr 3, s. 24–25.
4. Maciej GRZYWACZEWSKI, *Kultura i pieniądze. Rozmowa z (...) dyrektorem Agencji Filmowej „Profilm”*. Rozmawiał Marek Kotlarz, „Młoda Polska” 1990, nr 28, s. 6–7, fot.
5. Marek KOTLARZ, *Robić film*, „Młoda Polska” 1989, nr 7, s. 9.

6. Marek ŁOCHWICKI, *Rozmowa z (...), dyrektorem Fundacji Video Studio Gdańsk. Rozmawiała Ewa Górską*, „Gwiazda Morza” 1992, nr 26, s. 1, 6–7, 9.
7. Ryszarda SOCHA, *Kochany pirat*, „Przegląd Tygodniowy” 1992, nr 45, dod. s. III.
8. Marek TRZEBIATOWSKI, *Powrócić do Oruni*, „Rzeczpospolita” 1996, nr 200, s. 4.

MUZYKA POWAŻNA

1. Grażyna GROTH, „*Capella Gedanensis*” – muzyka, która łączy wieki, „Gwiazda Morza” 1992, nr 27, s. 4.
2. Jan ŁUKASZEWSKI, *Schola oznacza szkołę. Z dyrygentem Polskiego Chóru Kameralnego „Schola Cantorum Gedanensis” (...) rozm. Aleksandra Oksiuta-Borowska*, „Gwiazda Morza” 1998, nr 24, s. 27.
3. Konrad MIELNIK, *Co słyszać u gdańskich filharmoników?*, „Autograf” 1989, nr 5, s. 73–74.
4. Aleksandra OKSIUTA-BOROWSKA, *II Międzynarodowy Konkurs Organowy*, „Gwiazda Morza” 1995, nr 21, s. 20.
5. Aleksandra OKSIUTA-BOROWSKA, *XLI Międzynarodowy Festiwal Organowy*, „Gwiazda Morza” 1998, nr 18, s. 28.
6. Aleksandra OKSIUTA-BOROWSKA, *Z wakacyjnej mozaiki kulturalnej*, „Gwiazda Morza” 1998, nr 16/17, s. 46–47.
7. Piotr ORAWSKI, *Niebiańskie harmonie i chwała Gdańska*, „Ruch Muzyczny” 1992, nr 4, s. 7.
8. Roman PERUCKI, *Milenium Wojciechowe w Filharmonii Bałtyckiej. Z (...) rozm. Iwona Flisikowska*, „Gwiazda Morza” 1997, nr 5, s. 18.
9. Tadeusz ROGOWICZ, *Zespół Muzyki Dawnej „Capella Gedanensis” (1984–1990)*, „Gdański Rocznik Kulturalny” 1994, nr 15, s. 278–292.
10. Romuald SZYSZKO, *Capella Gedanensis – aktualności*, „Autograf” 1989, nr 2, s. 76.

MŁODZI GDAŃSCY KOMPOZYTORZY

1. Ewelina NOWICKA, *Mam takie hobby – muzyka. Z (...) [rozm.] Teresa Palejko*, „Gwiazda Morza” 1999, nr 6/7, s. 35, fot.
2. Aleksandra OKSIUTA-BOROWSKA, *Czarować na... fortepianowej strunie*, „Gwiazda Morza” 1999, nr 4, s. 29.

TRÓJMIEJSKA SCENA ROCKOWA – II FALA

1. Rafał KSIEŻYK, *Przeprowadzka na molo*, [dot. m.in. Rock Sopot Festival], „Wiadomości Kulturalne” 1994 nr 16 s. 19.

TRÓJMIEJSKA SCENA JASSOWA.

1. Rafał KSIEŻYK, *Jassowe metamorfozy*, „Wiadomości Kulturalne” 1995, nr 35, s. 23.
2. Tomasz OWCZAREK, *Był i jest jass*, „Gazeta Morska”, dod. „Gazety Wyborczej” 1999, nr 5, s. 7.

THEATRUM GEDANENSE.

1. Joanna CHOJKA, *Shakespeare i Szekspir*, „Tytuł” 1994, nr 4, s. 119–126.
2. Ewa CIEPLIŃSKA-BERTINI, *Renesansowe i współczesne*, „Wiadomości Kulturalne” 1995, nr 51, s. 15.
3. Iwona FLISIKOWSKA, *Gdańskie Dni Szekspirowskie*, „Gwiazda Morza” 1995, nr 25, s. 20.

4. Alina KIE TRY S, *Granice stratfordczyka na różne sposoby. Gdański Festiwal zamiast Dni Szekspirowskich*, „Autograf-Post” 1997 nr 5 s. 21–22.
5. Eugeniusz KUPPER, *Theatrum Gedanense*, „Kultura” 1997, nr 12, s. 134–135.
6. Jerzy LIMON, *Nowa scena. Z (...) o rekonstrukcji dawnego teatru elżbietańskiego w Gdańsku rozmawia Anna Kasjaniuk*, „Teatr” 1990, nr 11, s. 9–10, rys.
7. Jerzy LIMON, *Niech szczególnie Szekspir?*, „Polityka” 1992, nr 35, s. 8.
8. Jerzy LIMON, *Jeszcze nie żongluję maksymalną ilością kul. Z profesorem (...) (anglistą, pisarzem, tłumaczem, teatrologiem, prezesem Fundacji Theatrum Gedanense) rozm. Władysław Zawistowski*, „Topos” 1994, nr 7, s. 11–14.
9. Jerzy LIMON, *Czy odżyje teatr w gdańskiej Szkole Fechtunku?*, „Czas Kultury” 1995, nr 5/6, s. 97–101.
10. Jerzy LIMON, *Pieniądze na Szekspira. Rozm. przepr. Małgorzata Subotić*, „Rzeczpospolita” 1997, nr 183, dod. s. 6–7.
11. Jerzy LIMON, *Próba rekonstrukcji teatru „szekspirowskiego” w gdańskiej Szkole Fechtunku*, „Autograf-Post” 1998, nr 5, s. 10–12.
12. Aleksandra PAPROCKA, *Grass w Theatrum*, „Tygodnik Gdański” 1991, nr 27, s. 12.
13. Janusz S. PASIERB, *Miejsce*, „Tytuł” 1992, nr 3, s. 123–126.
14. Jarosław ZALESIŃSKI, *Parady od parady*, „Gwiazda Morza” 1994, nr 17, s. 17.
15. Władysław ZAWISTOWSKI, *Dwa lata Theatrum Gedanense*, „Gdański Rocznik Teatralny” 1991, s. 184–186.
16. Andrzej ŻUROWSKI, *Ci polscy romantycy od Szekspira...*, „Wiadomości Kulturalne” 1994, nr 4, s. 24–25.
17. Andrzej ŻUROWSKI, *Oswoić Szekspira?*, „Wiadomości Kulturalne” 1994, nr 14, s. 15.

„MINIATURA” TOMASZUKA I SŁOBODZIANKA

1. Jan CIECHOWICZ, *Burza teatralna w „Miniaturze”*, „Notatnik Teatralny” 1994/1995, nr 9, s. 102–106.
2. Anna JEŚIAK, *Gdańskie teatry*, „Autograf-Post” 1998, nr 5, s. 6–7.
3. Halina KASJANIUK, *Przeciw schematowi*, „Autograf” 1990, nr 4/5, s. 121–123.
4. Agnieszka KOECHER-HENSEL, *Spory o pryncypia w „Miniaturze”*, „Teatr” 1991, nr 1, s. 11–12.
5. *Protest*, „Notatnik Teatralny” 1994/1995, nr 9, s. 115–116.
6. *Protokół nadzwyczajnego zebrania koła ZASP-u przy PTLiA „Miniatura” poszerzonego o Zespół Artystyczny Teatru z przedstawicielami Zarządu Okręgowego ZASP-u – kol. Dorotą Kolak i kol. Halinę Słojewską*, „Notatnik Teatralny” 1994/95, nr 9, s. 107–114.
7. Ewa PRZESTASZEWSKA-PORĘBSKA, *Miniatura*, „Architektura” 1989, nr 5/6, s. 36–43.
8. Ewa WILK, *Lot nad grubą kreską*, „Tygodnik Solidarność” 1990, nr 51/52, s. 10, rys.

ANDRÉ HÜBNER-OCHODŁO I JEGO TEATR ATELIER

1. A.P. [Adam Pawlak], *Nowa realizacja teatru Atelier w Sopocie*, „Autograf-Post” 1995, nr 2, s. 24.
2. Monika BRAND, *Kilka zdarzeń bez wydarzeń. Teatr. Mało premier, sporo wojaży*, „Gazeta Morska”, dod. „Gazety Wyborczej” 1999 nr 5 s. 6.
3. Joanna CHOJKA, *Niebezpieczny teatr na plaży*, „Teatr” 1996, nr 12, s. 29–31.
4. Joanna CHOJKA, *Demony chore na śmierć*, „Tygodnik Powszechny” 1998, nr 39, s. 14.
5. André HÜBNER-OCHODŁO, *Cena. Spisala Ewa OK. Moskalówna*, „Topos” 1999, nr 2/3, s. 109–111, fot.

6. Ewa MOSKALÓWNA, *Darcie uczuć*, „Topos” 1998, nr 5/6, s. 133.
7. Ewa MOSKALÓWNA, *Demonizm*, „Topos” 1998, nr 5/6, s. 133.
8. Aleksandra OKSIUTA-BOROWSKA, *O „Wilkach” na sopockiej plaży*, „Gwiazda Morza” 1995, nr 18, s. 18.
9. Ewa POLIŃSKA-MACKIEWICZ, *O Teatrze Atelier. Ludzie i ich dzieła*, „Literary” 1996, nr 6, s. 36–37.
10. Jarosław WIERZCHOŁOWSKI, *Teatr Atelier na plaży*, „Rocznik Sopocki” 1995, [nr] 10, s. 188–191, fot.

SCENA LETNIA TEATRU MIEJSKIEGO W GDYNI

1. Joanna CHOJKA, *Koza ofiarna*, „Tygodnik Powszechny” 1998, nr 35, s. 13.
2. Jan CIECHOWICZ, *Krzysztof Kolumb na „Darze Pomorza”*, „Tygodnik Powszechny” 1992, nr 36, s. 7.
3. Jan CIECHOWICZ, *Pod gołym niebem*, „Tytuł” 1994, nr 2, s. 96–116.
4. Halina KASJANIUK, *Czego nie widać*, „Tytuł” 1992, nr 3, s. 201–205.
5. Ewa MOSKALÓWNA, *Księżniczka formy*, „Topos” 1998, nr 5/6, s. 133–134.
6. Wojciech OWCZARSKI, *Teatr pod żaglami*, „Tytuł” 1992, nr 3, s. 197–200.
7. Krzysztof SIELICKI, *Pod żaglami Santa Marii*, „Spotkania” 1992, nr 35, s. 44–45.
8. Ryszarda SOCHA, *Kolumb w Gdyni*, „Przegląd Tygodniowy” 1992, nr 32.
9. Julia WERNIO, *Tu zaczął się już sezon. Z (...) panią dyrektor Teatru Miejskiego w Gdyni rozm. Aleksandra Oksiuta-Borowska*, „Gwiazda Morza” 1996, nr 20, s. 20.

TEATRY NIEZALEŻNE

1. Artur JABŁOŃSKI, *I Ogólnopolski Festiwal Mniejszości Narodowych*. [Ukraiński Teatr Eksperymentalny „Kontakt” z Gdańska], „Gwiazda Morza” 1993, nr 7.
2. Halina KASJANIUK, *Teatr Ekspresji w Edynburgu*, „Tytuł” 1991, nr 4, s. 237–241.
3. Małgorzata KOMOROWSKA, *Teatr Ekspresji na polskim tle*, „Autograf” 1989, nr 10, s. 53–58.
4. Jacek MARCZYŃSKI, *Między odkryciem a banałem*, „Taniec” 1992, nr 3/4, s. 14–15.
5. Ewa MOSKALÓWNA, *Krew mitu*, „Topos” 1995, nr 5/6, s. 72–73.
6. Teresa PAŁEJKO, *Jak się idzie do Boga. Pierwszy spektakl Teatru Otwartego*, „Gwiazda Morza” 1997, nr 10, s. 14.
7. Małgorzata RYŚ, *Teatr Junior. Rozm. Małgorzata Martynska*, „Topos” 1997, nr 3, s. 79–80.
8. Stanisław SZARECKI, *Czapka frygijska i sztaluga*, „Młoda Polska” 1989, nr 7, s. 8.
9. Włodzimierz SZTURC, *Teatr Ekspresji*, „Teatr” 1994, nr 10, s. 28.
10. Zofia WATRAK, *Zmysły, uczucia, namiętności. O teatrze Wojciecha Misiuro*, „Rocznik Sopocki” 1997, s. 213–229.
11. Jarosław ZALESIŃSKI, *W kręgu utopii*, „Młoda Polska” 1991, nr 2, s. 9.
12. Jarosław ZALESIŃSKI, *Pod krzyżem. Przedstawienie Teatru Ekspresji w kościele św. Bartłomieja*, „Gwiazda Morza” 1995, nr 8, s. 20–21.

PLENEROWE ZJAWISKA ARTYSTYCZNE

1. Henryka DOBOSZ, *Sopot w kamerze*, „Tytuł” 1993, nr 3, s. 193–195.
2. Wojciech KASS, *Międzynarodowy Plener Filmowy Sopot '95. Szkoła Wajdy*, „Topos” 1996, nr 1, s. 75–76.

3. Ewa GÓRSKA, *II Międzynarodowy Plener Filmowy dla Młodych Twórców – Sopot '94*, „Gwiazda Morza” 1994 nr 16 s. 16.
4. Aleksandra PAPROCKA, *Popelina*, „Tygodnik Gdański” 1991, nr 40, s. 14.
5. Mirosław PRZYLIPIAK, *Spotkanie filmowców*, „Rocznik Sopotki” 1995, s. 192–196.

NADBAŁTYCKIE CENTRUM KULTURY

1. Tomasz BEDYŃSKI, *Miejsce żywe. Rozmowa z (...), dyrektorem Wojewódzkiego Ośrodka Kultury w Gdańsku. Rozmawiał Piotr Szafarz*, „Tygodnik Gdański” 1991, nr 22, s. 13.
2. Wojśław BRYDAK, *Fotoepika*, „Autograf-Post” 1996, nr 5, s. 30.
3. Ryszard CIEMIŃSKI, *Gdy trwoga...* „Inspiracje” 1990, nr 2, s. 15–17.
4. Maryla HEMPOWICZ, *Na pytania „Guliwera” odpowiada (...), rzecznik prasowy Nadbałtyckiego Centrum Kultury w Gdańsku*, „Guliwer” 1997, nr 3, s. 39–40.
5. Maryla HEMPOWICZ, *Sesje literackie w Nadbałtyckim Centrum Kultury*, „Guliwer” 1997, nr 3, s. 54–56.
6. Jacek KOTLICA, *Sztuka wobec wyzwań współczesności. Spotkania polsko-szwedzkie*, „Autograf-Post” 1998 nr 3/4 s. 23.
7. Andrzej C. LESZCZYŃSKI, *Kabaret*, „Topos” 1997, nr 3, s. 83–84.
8. Aleksandra OKSIUTA-BOROWSKA, *Dwie wystawy w Nadbałtyckim Centrum Kultury*, „Gwiazda Morza” 1995 nr 12 s. 18.
9. OKSIUTA-BOROWSKA Aleksandra, „Festiwal na Dobry Początek”, „Gwiazda Morza” 1995, nr 19, s. 16.
10. Grażyna SZEWCZYK, *Dylematy tłumaczy*, „Tytuł” 1994, nr 4, s. 195–197.
11. Agnieszka TOMASIK, „Co przetłumaczone...”. IV Sesja Tłumaczy Krajów Nadbałtyckich, „Gwiazda Morza” 1996 nr 26 s. 23.
12. Aleksandra UBERTOWSKA, *Kto kapitułuje przed obiektywem?*, „Tytuł” 1994, nr 3, s. 236–239.

SZTUKA W KOŚCIELE

1. Paweł DZIANISZ, *Drzwi Gdańskie*, „Gwiazda Morza” 1998, nr 1, s. 27.
2. Iwona FLISIKOWSKA, „Ostatnia Wieczerza” dla kościoła św. Bartłomieja, „Gwiazda Morza” 1995, nr 26, s. 24.
3. Maria GIEDZ, *Na straży ołtarzy*, „Tygodnik Gdański” 1990, nr 42, s. 13.
4. Aleksandra OKSIUTA-BOROWSKA, *Wieczór pasyjny w kościele św. Jana*, „Gwiazda Morza” 1998, nr 7/8, s. 41.
5. Teresa PAŁEJKO, *Wieczorny Dzwon*, „Gwiazda Morza” 1998, nr 18, s. 28.
6. Jarosław WIERZCHOŁOWSKI, *Wyciągnąć z nas co najlepsze. Plakat niekomercyjny*, „Magazyn Solidarność” 1996, nr 11, s. 11.

GRAFIKA UŻYTKOWA

1. Tadeusz ROGOWICZ, *Gdańska grafika roku 1970–1992*, „Gdański Rocznik Kulturalny” 1994, nr 15, s. 293–302.
2. Iwona FLISIKOWSKA, *O plakacie niekomercyjnym. Między etyką a reklamą*, „Gwiazda Morza” 1996, nr 19, s. 21.

GDAŃSKIE ŚCIANY

1. Andrzej CHOJECKI, *Graffiti gdańskie*, „Tytuł” 1994, nr 2, s. 203–207.

2. Rafał ROSKOWIŃSKI, *Słowiańska dusza. Z (...) rozm. Ewa Moskalówna*, „Tytuł” 1995, nr 1, s. 238–242.

RENESANS DUCHA GDAŃSKA

1. Janusz BAŁANDA-RYDZEWSKI, Krzysztof JUNOSZA-DOWGIAŁŁO, Antoni KOZŁOWSKI, *Gdańsk – duch miejsca*, „L&L”, Gdańsk 1996.
2. Grzegorz BOROS, *Krótką rozprawa o środku świata, o tym jak przeciętne zamienia się w niepo-
wtarzalne*, „Tytuł” 1998, nr 3, s. 158–178.
3. Katarzyna CIEŚLAK, *Wyznania w dawnym Gdańsku*, „Tytuł” 1991, nr 1, s. 125–131.
4. Hanna DOMAŃSKA, *Gdańscy mennonici*, „Tytuł” 1991, nr 2, s. 184–191.
5. Hanna DOMAŃSKA, *Masoni w Gdańsku*, „Tytuł” 1991, nr 1, s. 134–141.
6. Hanna DOMAŃSKA, *Tradycja i duch miejsca*, „Tytuł” 1991, nr 4, s. 200–204.
7. Hanna DOMAŃSKA, *Żydzi gdańscy*, „Tytuł” 1991, nr 1, s. 142–151.
8. Hanna DOMAŃSKA, *Gdańsk sprzed stu laty*, „Tytuł” 1992, nr 1, s. 105–120.
9. Horst EHMKE, *Dom w Gdańsku*, „Tytuł” 1998, nr 3, s. 146–157.
10. Edward JAKIEL, *Gdańsk Wiktora Gomulickiego – przyczynki i notatki*, „Tytuł” 1998, nr 4, s. 160–168.
10. Edmund KIZIK, *Mennonici i inni. Nigdy nie dominowali*, „Tytuł” 1993, nr 2, s. 139–156.
11. Zofia MACIAKOWSKA, *Śladami gdańskiego historyzmu*, „Tytuł” 1993, nr 3, s. 155–161.
12. Lucylla PISARSKA, *Moje wspomnienia z pierwszych lat istnienia i pracy naszego pierwszego
liceum w Gdańsku, przy ul. Wały Piastowskie 6*, „Tytuł” 1995, nr 3/4b, s. 390–394.
13. Jerzy SAMP, *Wrzeszcz w literaturze*, „Tytuł” 1992, nr 2, s. 181–194.
14. Hanna SOLWAY, *Opowiadając Pawłowi Huelle, w Oliwie, w 1988 r.*, „Tytuł” 1993, nr 1, s. 173–184.
15. Krystyna SROCYŃSKA-WYCZAŃSKA, *Nasza szkoła – Gimnazjum Polskie w Wolnym Mieście
Gdańsku 1922–1939*, „Tytuł” 1995, nr 3/4b, s. 382–389.
16. Władysław SZULIST, *Günter Grass i kaszubski krąg kulturowy Gdańska-Matarni*, „Tytuł” 1991, nr 4, s. 205–215.
17. Irena WASILEWSKA, *Wielka Aleja w Gdańsku*, „Tytuł” 1991, nr 3, s. 185–193.
18. Irena WASILEWSKA, *Czterysta lat krajobrazu ulicy Długiej*, „Tytuł” 1993, nr 3, s. 162–173.
19. Irena WASILEWSKA, *W klasztornych wirydarzach*, „Tytuł” 1995, nr 2, s. 162–172.

indeks osób

Od red.: w indeksie nie figurują nazwiska ze *Spisu literatury*.

- Abramowicz Joanna, 148
 Achmatowa Anna, 87
 Adamiec Marek, 86, 110
 Adamowicz Paweł, 239
 Afanasjew Alina, 167
 Afanasjew Jerzy, 94
 Afanasjew Jerzy jun., 75
 Aiken Chris, 132
 Albee Edward, 155
 Allen Woody, 23, 161, 176
 Altman Robert, 180, 231
 Ałganow Władimir, 67
 Andersen Hans Christian, 62
 Anderson Lindsay, 168, 179
 Andrzejewski Marek, 8
 Antonioni Michelangelo, 177, 181
 Arabski Tomasz, 77, 78
 Artaud Antonin, 219
 Artymowska Zofia, 52
 Awisej Andrzej, 29, 184, 186, 188–190,
 192–196, 199, 202
 Ayler Albert, 124
 Babnis Maria, 8, 113
 Bach Jan Sebastian, 30, 123, 238
 Bachelard Gaston, 107, 109
 Bachtin Michaił, 107, 109
 Baka Mirosław, 163
 Baliński Robert, 173
 Baloun Tomasz, 197
 Banasiak Bogdan, 107
 Baranowska Małgorzata, 109
 Barańczak Stanisław, 110, 150, 158
 Barczyk Bogdan, 67
 Bardini Aleksander, 153
 Bartołowicz Jarosław, 29, 195, 196, 202
 Bartyzel Jacek, 80
 Barzan Jarosław, 174
 Bauby Jean-Dominique, 107
 Bauć Jarosław, 196
 Baudelaire Charles, 109
 Baum Szczepan, 14
 Baumgart Anna, 57, 196, 197, 203
 Bazacek Dariusz, 162
 Baziur Grzegorz, 9
 Beckett Samuel, 97, 98, 161
 Bednarski Krzysztof, 195
 Beksiniński Zdzisław, 167, 168
 Bellmer Hans, 108
 Belševica Vizma, 112
 Bender Ryszard, 116
 Beneix Jean-Jacques, 177
 Berendt Grzegorz, 7, 10
 Bereźnicki Kiejstut, 166
 Bergman Ingmar, 109, 176, 177, 180, 181
 Beuys Joseph, 24, 55
 Białoszewski Miron, 144
 Biczyski Jan, 153
 Bielak Tomasz, 196, 197
 Bienek Horst, 91
 Bitner-Szymańska Hanna, 152, 162
 Błaszowski Marek, 197
 Błoiński Jan, 110
 Bock Witold, 77
 Bødegard Anders, 112
 Boduszyńska-Borowikowa Maria, 94
 Boehle Hilmar, 55, 57
 Bogacka Joanna, 155
 Bogdanowicz Stanisław, 10
 Bohdziewicz Jacek, 119
 Bojanowska Marzena, 131
 Bonisławski Wojciech, 110, 111
 Borchardt Karol Olgierd, 90
 Bork Mirosław, 175
 Borkowska Ewa, 88
 Borkowska Małgorzata, 106
 Borowik Artur, 131
 Borowski Włodzimierz, 52
 Borzestowski Waldemar, 89
 Borzyszkowski Józef, 8, 9, 111
 Bosch Hieronim, 137
 Botticelli Sandro, 56
 Boy-Żeleński Tadeusz, 162
 Bozewicz Władysław, 104
 Brakoniecki Kazimierz, 91
 Brand Marek, 138, 146
 Brand Monika, 132, 136, 158
 Brandys Kazimierz, 168
 Brecht Berthold, 154
 Brian Medeline, 132
 Brogowski Leszek, 107, 109
 Brooks Mel, 34
 Brown James, 228
 Brykański Arkadiusz, 164
 Brzóska-Brzósiewicz Dariusz, 89, 164, 223
 Budzińska-Bożena, 88
 Budzisz-Krzyżanowska Teresa, 155
 Buhl Jacek, 126
 Bujak Dariusz, 195
 Bukowski Andrzej, 7, 94
 Bukowski Zygmunt, 106

- Bułhakow Michaił, 137, 161
 Buñuel Luis, 179, 180
 Burakowska Katarzyna, 131
 Buras Jacek Stanisław, 152, 153, 154, 155
 Burski Juliusz, 175
 Buski Zbigniew, 53
 Buzek Jerzy, 117
 Bzdyl Leszek, 129, 130, 131, 143, 158
 Campbell Jenny, 237
 Catineau Nery, 173
 Chalker of Wallasey Lynda, 150
 Chandler Raymond, 35
 Charchan Joanna, 189, 191–192, 194–196, 198, 199
 Chazbijewicz Selim, 88
 Chełmowska Iwona, 148
 Chełstowski Walter, 172
 Chmielewska Katarzyna, 129, 130, 131
 Choderny Zenon, 9
 Chojecki Andrzej, 86, 107, 109, 163
 Chojecki Mirosław, 75
 Chorabik Marek, 89
 Chudzyński Feliks, 166
 Churchill Winston, 34
 Chwin Krystyna, 85, 110
 Chwin Stefan, 8, 85, 92, 95, 99–102, 107, 111–112
 Chylińska Agnieszka, 116, 118
 Cichowicz Stanisław, 109
 Ciechowicz Jan, 86, 150
 Cieplak Piotr, 130
 Ciesielska Jolanta, 191, 195
 Ciesielski Czesław, 9
 Cieślak Edmund, 8, 113
 Cieślak Maciej, 121, 199
 Cieślewicz Roman, 57
 Cirocka Bogumiła, 107
 Ciupiński Daniel, 78
 Colbac Charles, 164
 Coleman Ornette, 124
 Coltrane John, 123, 124
 Coppola Francis Ford, 177
 Cramer Detlev, 236
 Cybulski Zbigniew, 46, 48, 177, 178, 180
 Cyrzan Honorata, 10
 Czajkowska Joanna, 132
 Czapla Marian, 60
 Czapliński Przemysław, 99, 100
 Czarnacki Andrzej, 189, 192, 195
 Czechow Antoni, 153
 Czekanowicz Anna, 88, 105
 Czermińska Małgorzata, 95
 Czerniawski Józef, 39, 40, 41, 43, 44, 48
 Czerwonka Witosław, 57, 186, 189, 192, 195
 Cześnik Henryk, 43, 48
 Czeżyk Hanna, 194
 Czychowski Mieczysław, 94
 Dali Salvador, 32, 231
 Danecki Stanisław, 107
 Danowska Bogumiła, 9
 Dardzińscy – bracia, 192
 Dawicki Oskar, 196
 Dawid Marek, 173
 Dąbrowski Stanisław, 87
 Debord Guy, 109
 Dejczer Maciej, 172, 173
 Dejczer Stanisław, 94
 Dejna Bronisława, 24
 Dembiński Mirosław, 175
 Derrida Jacques, 107, 108, 109
 Dębski Krzesimir, 159
 Dętkoś Rafał, 196
 Długońska Olga Barbara, 164
 Dmochowski Piotr, 168
 Dobosz Henryka, 58, 110
 Dobrowolska Alina, 167
 Dolecki Grzegorz, 168
 Dolphy Eric, 124
 Dominiczak Jacek, 11
 Domsta Zuzanna, 196
 Dragisevic-Sesic Milena, 148
 Drewa Arkadiusz, 197
 Droese Felix, 57
 Drygas Maciej, 176
 Drzewucki Robert, 237
 Drzeżdżon Jan, 89, 94, 105
 Drzycimski Andrzej, 68
 Duda Krzysztof, 68
 Dudziński Piotr, 124
 Dymiter Marcin, 121, 122
 Dymny Wiesław, 162
 Dzianisz Paweł
 właśc. Tadeusz Jabłoński, 90
 Dziąba Jerzy, 175, 178
 Dziemaszkiewicz Krzysztof, 128, 233
 Dziergowska-Wendrychowska Małgorzata, 48
 Ehlert Beata, 240, 241
 Eisenstein Siergiej, 182
 Eltermann Bożena, 132, 233
 Ensor James, 99
 Esden-Tempski Stanisław, 93, 95, 105, 110

- Fac Bolesław, 90, 93, 105
 Faustyn, 190
 Fedorowicz Jacek, 75
 Feliks Janusz, 75
 Fellini Federico, 176–179, 181
 Ferenc Teresa, 86
 Fijałkowski Stanisław, 167
 Filar Dariusz, 68
 Filipiak Izabela, 95
 Filipowicz Stanisław, 94
 Firin Jarosław, 197
 Fleszarowa-Muskat Stanisława, 94, 105
 Fliciński Jarosław, 57, 190
 Florczak Robert, 39–41, 43–48, 122, 233
 Forman Miloš, 180, 181
 Formela Marek, 67
 Fortuna Grzegorz, 67
 Foucault Michel, 108
 Fox Marta, 88
 Frąckowiak Halina, 227
 Frears Stephen, 175
 Freyer Romuald, 166
 Friedrich Caspar Dawid, 97, 101
 Frossard Andre, 79
 Fukuś Józef, 164
 Gabiś Tomasz, 80
 Gach Zbigniew, 163
 Gajewski Henryk, 57
 Galliano John, 230, 234
 Galus Henryk, 66
 Gawrysiak Janusz, 30, 145, 238
 Gehry Frank, 19
 Gerlach Tadeusz, 113
 Giedroyc Jerzy, 167
 Gilmore Gail, 30
 Gliszczyński Krzysztof, 60
 Głaszczuk Sylwia, 160
 Głowacka Joanna, 9
 Gocłowski Tadeusz, 74, 77
 Goczał Dariusz, 173
 Godard Jean-Luc, 181
 Godycka Danuta, 54, 186, 193
 Goethe Johann Wolfgang von, 160, 195
 Goldoni Carlo, 158
 Goliszewski Andrzej, 168
 Gołębek Eugeniusz, 89
 Gombrowicz Witold, 137, 158–161
 Gomez Vincente, 238
 Gomułka Władysław, 96
 Gordon Krzysztof, 155
 Gorlak Zbigniew, 167
 Gostkowski Stanisław, 87
 Góra Sławomir, 189, 190, 196, 199
 Górczyński Maciej, 43
 Górniak Grażyna, 165, 168
 Górski Tadeusz, 9
 Górski Zdzisław, 30, 31, 131, 136, 137, 141, 146
 Grabowiecki Roman, 192
 Grabowski Bogusław, 167
 Grabowski Rafał, 196
 Grabowski Ryszard, 74
 Graczyk Ewa, 86
 Gramse-Matusiak Katarzyna, 78
 Grass Günter, 8, 63, 92, 94, 96, 105, 137, 150, 151, 175
 Green Julien, 154
 Greenaway Peter, 180
 Grieg Edvard, 62
 Griffith David Wark, 181
 Grimm Jacob i Wilhelm, 62
 Grotowski Jerzy, 143, 147
 Grubba Wojciech, 60
 Gruca Alicja, 41, 43, 46, 48, 225, 232, 233
 Grucza Franciszek, 89
 Gruza Jerzy, 42, 153
 Grządziela Przemysław, 30
 Grzebałkowska Magdalena, 39, 46
 Grzegorzek Mariusz, 173, 175
 Grzybiak Marek, 163
 Grzybiakówna Alicja, 148
 Grzybkowska Teresa, 114
 Grzywaczewski Maciej, 74
 Gulbierz Izabela, 153
 Gustowska Izabella, 52, 53
 Guze Joanna, 107
 Guzik, zob. też Guziński Grzegorz, 120, 121
 Guziński Grzegorz, 120
 Gwinciński Tomasz, 123, 124, 125, 126
 Haacke Hans, 57
 Haffner Jean, 36
 Hajduk Bolesław, 8
 Hall Peter, 149
 Hałagida Igor, 10
 Haracz Anna, 132
 Harasimowicz-Haas Bożena, 167
 Harth Alfred, 57
 Hauru Maikki i Jormo, 132
 Hauser Armin, 56
 Havel Vaclav, 19
 Haydn Joseph, 60
 Hebbel Christian Friedrich, 154

- Hejduk Zdzisław, 139
 Hejger Maciej, 10
 Hejmo Konrad, 79
 Hempowicz Maryla, 110
 Hendrix Jimmy, 123
 Herzog Werner, 180
 Hewelt Radosław, 130
 Heyke Leon, 106
 Hitchcock Alfred, 178, 179
 Hohenzollernowie – dynastia, 7
 Hollyfield Evander, 120
 Holzer Jenny, 55, 57
 Hryniewicz Wojciech, 91
 Hübner-Ochodlo André, 28, 153, 154, 155
 Huelle Paweł, 92, 95–98, 102, 110–111, 167
 Ignaczak Ewa, 28, 137, 141, 146
 Ines Zofia de, 41, 234
 Iżyłowski Stefan, 159
 Jabłoński Dariusz, 175
 Jabłoński Marek, 189, 191, 194, 195, 199
 Jackiewicz Władysław, 165, 166
 Jackowski Marek, 119
 Jacobs Mark, 231
 Jan Paweł II, 34, 79, 105, 120
 Janerka Lech, 30
 Janicki Sławomir, 126
 Janion Maria, 92, 111
 Janiszewski Jarosław, 117, 118
 Janke Stanisław, 90
 Janko Anna, 86
 Jankowska Izabela, 104
 Jankowski Henryk, 117
 Jankowski Wojciech, 78
 Jankowski Zbigniew, 86, 87
 Janowski Łukasz, 173
 Jansson Tove, 62
 Jarman Derek, 179, 181
 Jarocki Jerzy, 153
 Jaruszewski Wojciech, 196
 Jarzębski Jerzy, 100
 Jarzymowska Joanna Ewa, 88
 Jarzynówna-Sobczak Janina, 128
 Jastak Hilary, 105
 Jastrzębiec-Mosakowski Marek, 93, 95
 Jaworska Małgorzata, 107
 Jaworski Ryszard, 67
 Jazdźewski Leszek, 8
 Jeleński Konstanty A., 108
 Jetelowa Magdalena, 57
 Jędra Magdalena, 132
 Jęsiak Anna, 103, 131, 152, 162
 Joachimiak Zbigniew, 88, 105, 110
 John Elton, 117
 Jurecki Krzysztof, 190, 194, 197, 198, 202
 Jurek Marek, 80
 Jurewicz Aleksander, 85–86, 91, 95, 107, 110–112
 Kabala Joanna, 186, 188–190, 192–196, 199, 202
 Kaczmarek Jacek, 163
 Kaczor Dariusz, 8
 Kaiser Avi, 133
 Kaja Robert, 29, 195, 199
 Kajkowski Ryszard, 153
 Kajzar Helmut, 91
 Kalina Jerzy, 167
 Kalkowski Kazimierz, 167
 Kałedkiewicz Zdzisław, 60
 Kamiński Adam, 197
 Kamrowski Jerzy Henryk, 46, 88, 94
 Kanaan Robert, 158
 Kapczyński Piotr, 67
 Karaś Dorota, 39
 Karbowniczek Janusz, 167
 Karnowski Jacek, 42
 Karol – Król Walii, 149, 150
 Karol Maciej, 28
 Karpiński Jarosław, 48
 Karpiński Wojciech, 109
 Kartezjusz, 108
 Kasprzyk Ewa, 155
 Kass Wojciech, 48
 Kassel Hermann, 54, 57
 Katarzyńska Iwona, 128
 Kawalerowicz Jerzy, 177
 Kawecki Władysław, 104, 105
 Keyling Ulla, 84
 Kęcik Jacek, 173
 Kędzierzawska Dorota, 175
 Kiedrowski Wojciech, 106
 Kielek Sylwester, 55
 Kieślowski Krzysztof, 177
 Kietrys Alina, 66, 130
 Kijowski Janusz, 179
 Kimak Paweł, 165
 Kinaszewska Paulina, 164
 Kinaszewski Adam, 67
 King Paul, 172
 Kirkland Vance, 24
 Kisielewski Stefan, 80
 Kisielińska Maja, 47
 Kiskis Joanna, 36

- Kitowski Sławomir, 105
 Kizik Edmund, 8
 Klamán Grzegorz, 29, 50, 52, 53, 186, 195
 Klat Marek, 105
 Kleist Heinrich von, 101, 153
 Kmieciak Agnieszka, 233
 Knap-Morzyk Anna, 177
 Knuth Robert, 54, 55, 56
 Kobiela Bogumił, 46
 Kobiela Aleksandra, 225, 231, 232
 Kocot Marek, 163, 164
 Kodym, właśc. Jędrzej Kodymowski, 120
 Koehler Krzysztof, 81
 Kołakowski Leszek, 64
 Kołodrubiec Janusz, 173
 Kołodziej Marian, 11, 29, 63, 166–169
 Kołyszko Wojciech, 108
 Komendant Tadeusz, 91, 109
 Konnak Paweł, 89, 117, 172, 189, 190, 222
 Konopacka Joanna, 104, 105
 Konwicki Tadeusz, 91
 Koolhaas Rem, 23
 Korczakowska Marzena, 9
 Korwin Maciej, 131
 Korwin-Mikke Janusz, 81
 Kosecka Beata, 235, 237
 Kosiński Jerzy, 91
 Kosmański Mirosław, 168
 Kościelnicz Marek, 173
 Kościelna Małgorzata, 238
 Kościński Grzegorz, 81
 Kotarski Edmund, 114
 Kotlarczyk Teresa, 175
 Kotlarz Piotr, 69
 Kotlica Jacek, 85, 87
 Kotow Piotr, 89
 Kott Jan, 108
 Kovcin Filip, 173
 Kowalczyk Kazimierz, 195
 Koyré Alexandre, 107, 109
 Kozdrowski Artur Kudłaty, 221
 Kozikowski Marcin, 148
 Kozłowski Jacek, 67, 68
 Kozłowski Jan Andrzej, 41, 42, 44, 45, 48
 Kozłowski Krzysztof, 19
 Kozyra Robert, 78
 Koźlińska Ewelina, 241
 Krall Hanna, 102
 Kraszewska Elżbieta, 225, 229, 230
 Kraszewski Andrzej, 175
 Krawczyk Jacek, 132
 Krechowicz Jerzy, 53
 Krezymon Tomasz, 164
 Krockow Albrecht von, 105
 Krockow Christian von, 9
 Krupiński Tomasz, 43
 Kryszk Przemysław, 190
 Krzemiński Ireneusz, 68
 Krzyżanowski Marcin, 173, 195
 Księżyk Rafał, 121
 Kubińska Aleksandra, 88, 107
 Kubiński Wojciech, 107
 Kuchanny Waldemar, 164
 Kuciak Danuta, 197, 203
 Kuczkowski Krzysztof, 85, 88
 Kuczyńska Anna, 196, 202
 Kuczyński Marek, 168
 Kućmierz Kazimierz Jan, 240
 Kuich Andrzej, 170
 Kujawska Patrycja, 129, 164
 Kula Henryk, 9
 Kulas Jan, 9
 Kulik Zofia, 52
 Kulpa Mariusz, 167
 Kunicka-Choińska Magdalena, 170
 Kupper Eugeniusz, 92
 Kuran-Bogucka Irena, 94
 Kurek Magdalena, 225
 Kurosawa Akira, 177
 Kusińska Monika, 225, 230, 231
 Kuśniewicz Andrzej, 91
 Kutscher Vollard, 57
 Kwaśniewska Jolanta, 149, 150
 Kwaśniewski Aleksander, 67
 Kwieciński Andrzej, 14
 Kwiek Paweł, 189
 Labudda Aleksander, 90
 Labudda Jaromira, 90
 Lach Lachowicz Natalia, 53
 Lachowicz Jacek, 121
 Landowski Roman, 90
 Landsbergis Vytautas, 111
 Lars Krystyna, 86
 zob. też Chwin Krystyna
 Lasecki Hugon, 166, 169
 Laskowska-Kuczkowska Ewa, 88
 Laskowski Sławomir, 199
 Le Corbusier – architekt, 16, 38
 Ledóchowski Henryk, 40
 Legut Lucyna, 85, 88, 164
 Legut Ludmiła, 164
 Leigh Mike, 181

- Lejman Dominik, 190
 Leszczyńska Maria, 47
 Leszczyński Andrzej, 164, 236
 Leszkowicz Paweł, 193
 Lewandowski Janusz, 67, 68
 Lewandowski Marek, 189, 191, 194–195, 199
 Libera Zbigniew, 52
 Liberadzki Andrzej, 68
 Limon Jerzy, 85, 93, 105, 107, 148, 149
 Lindgren Astrid, 62
 Lipińska Mirosława, 238, 239
 Lipnicka Alina, 155
 Lipnicki Tomasz, 119
 Liroy, właśc. Piotr Krzysztof Marzec, 122
 Litwiniuk Jerzy, 112
 Litza, właśc. Friedrich Robert, 120
 Loach Ken, 181
 Loew Peter Oliver, 9
 Lopez Maurere, 129
 Lorkowski Piotr Wiktor, 81
 Lubieński Marian, 30
 Lubos Aurora, 132
 Łajming Włodzimierz, 166, 167
 Łobaszewska Grażyna, 227
 Łochwicki Marek, 74, 169
 Łopiński Maciej, 68
 Łubieńska Krystyna, 47, 164
 Łubowa Teresa, 162
 Łukasiewicz Wojciech, 163
 Łukowski Tadeusz, 186, 191, 193, 194, 196, 202
 Łupak Sebastian, 116
 Machado Roberto, 22
 Machulski Juliusz, 173
 Maciejewska Beata, 193
 Madejski Tomasz, 174
 Majchrowski Zbigniew, 86, 107, 109, 110, 150
 Majewski Jacek, 126
 Majewski Lech, 109
 Malcer Kuba, 198, 199, 203
 Malcer Przemysław, 198, 199
 Malec Krzysztof, 52
 Malewicz Kazimierz, 99
 Malewicz Leszek, 75
 Mann Tomasz, 102
 Markiewicz Krzysztof, 146
 Markowski Grzegorz, 117
 Marquez Gabriel García, 161, 180
 Martin Bo, 173
 Matka Teresa z Kalkuty, 107
 Matuszewski Krzysztof, 155
 Matysek Krystian, 173
 Mauzere Lopez, 196, 221
 Mazolewski Jerzy, 124
 Mazolewski Wojciech, 196–199, 203
 Mazur Paweł Paulus, 89, 221
 Mazzoll, 57, 123–126, 196–199, 201, 203
 zob. też Mazolewski Jerzy
 Mażewski Lech, 81
 McLean Alistair, 103
 McLuhan Herbert M., 71
 Memling Hans, 168, 169
 Merkel Jacek, 68, 149
 Merleau-Ponty Maurice, 107
 Messiaen Olivier, 81
 Messori Vittorio, 79
 Meyer Glenn, 119
 Miastkowski Andrzej, 197, 203
 Michajłow Agnieszka, 78
 Michalkiewicz Stanisław, 81
 Michałkow Nikita, 181
 Miciński Jerzy, 105
 Mickiewiczówna Halina, 153
 Mieczkowska Magdalena, 107
 Migulanka Alicja, 46
 Mikołajczak Jacek, 155
 Mikołajko Zbigniew, 109
 Mikos Stanisław, 8
 Miłosz Czesław, 42, 63, 91, 110, 111, 112
 Misiek Jan, 167
 Misiuro Wojciech, 29, 39, 41, 43, 44, 59, 60, 128, 129, 143, 152, 231, 233
 Mochniej Wojciech, 131, 132
 Mojko Alicja, 131, 137
 Mokrosińska Krystyna, 167
 Molski Leszek, 173
 Monk Dawida, 132
 Monteros Melissa, 130, 131, 132
 Monteverdi Claudio, 62
 Morisson Jim, 117, 118
 Morze Olga, 164
 Moskal Tomasz, 131
 Moskalówna Ewa, 34, 46, 54
 Motyl Małgorzata, 163
 Możdżer Leszek, 125
 Mroczko Marian, 8, 9
 Mrozińska Elżbieta, 155
 Mrozek Sławomir, 29, 64, 108, 161
 Mróz Daniel, 99
 Mrugalska Krystyna, 235, 236

- Muianga Joel Pedro, 117
 Muligan Tracy, 231
 Müller Gregor, 9
 Müller Heiner, 154
 Musiał Grzegorz, 88
 Muza Celina, 153
 Mydlarska Anna Maria, 165, 167, 168
 Mydlarski Jacek, 165, 166, 167, 168, 169
 Mykowski Jarosław, 105
 Myszk Edwin, 104
 Myśliwski Wiesław, 91
 Nadolski Helmut, 60
 Naegeli Harald, 55, 57
 Nagel Alojzy, 90, 94
 Nagórska Ariana, 88
 Namysłowski Zbigniew, 43
 Nawrocka Ewa, 84
 Negri Pola, 48
 Nelke Dorota, 77
 Neuger Leonard, 112
 Niedałowski Krzysztof, 48, 58, 59, 60
 Niegoda Jacek, 196, 197, 202
 Norén Lars, 155
 Nosowska Katarzyna, 117, 173
 Nowaczyński Mariusz, 79
 Nowak Jeziorański Jan, 168
 Nowak Maciej, 24, 62–63, 131, 157, 162–164, 236
 Nowicki Edmund, 10
 Nowosielski Kazimierz, 85, 87, 110, 165
 Obberghen Antoni van, 62
 Obniska Ewa, 62
 Obracht-Prondzyński Cezary, 9
 Odojewski Włodzimierz, 91
 Ogonowska Małgorzata, 107
 Okła Robert, 192
 Oknińska Czesława, 101
 Olbrychski Daniel, 179
 Oldfield Mike, 136
 Olech B., 189
 Olechnowicz Bożena, 163
 Olszewski Mieczysław, 43
 Olter Jacek, 124, 196, 199
 Ołowski Kacper, 39, 43, 44, 48
 Opalka Roman, 168
 Opitz Martin, 105
 Orff Carl, 238
 Orłowski Teresa, 116
 Osbourne Ozzy, 117
 Osiecka Agnieszka, 28, 47, 152, 153, 155
 Osinski Zbigniew, 108, 109
 Ostaszewska Małgorzata, 132
 Ostoja Ostaszewska Iwona, 196, 202
 Ostrowska Róża, 90
 Ostrowski Kazimierz, 166
 Ostrowski Sławoj, 167
 Oswald, 196
 Owczarek Tomasz, 123
 Owsiak Jerzy, 45, 172
 Pabst Georg Wilhelm, 180
 Pacholski Arkadiusz, 109
 Paciorek Cezary, 168
 Pacuła Marek, 162
 Palej Mariusz, 174
 Palester Roman, 81
 Pałejko Teresa, 239, 240, 241
 Pałubicki Władysław, 10
 Parell Lech, 78
 Parker Alan, 177
 Paszkiewicz Yach, 170, 187, 192, 194, 196, 198, 199, 203
 Pater Walter, 9
 Paulus, zob. też Mazur Paweł, 190
 Pawica Bolesław, 173
 Pawlak Piotr, 126
 Pawłowicz Adam, 81
 Pawłowicz Zygmunt, 105
 Pawłowski Krzysztof, 174
 Peckinpah Sam, 177
 Pepliński Wiktor, 66
 Perepeczko Andrzej, 90
 Piasecki Stanisław, 80
 Pietruszewska Ludmiła, 155
 Pietrzak Edmund, 67
 Pilka Marian, 80
 Piontek Katarzyna, 225, 233, 234
 Placek Waldemar, 163
 Plata-Michalska Kamila, 153
 Płazyński Maciej, 175, 239
 Podgórczyk Marek, 74
 Podkański Zdzisław, 117
 Podlaska Dorota, 170
 Polański Roman, 48, 176, 180
 Pop Iggy, 117
 Popek Adam, 195, 196
 Popiełuszko Jerzy, 74, 167
 Posmyk Bogusław, 136
 Potocka Małgorzata, 170
 Powierski Jan, 8
 Preyer Maciej, 158, 159
 Prince, 124
 Probulski Jacek, 176

- Prokopiuk Jerzy, 190
 Przechrztą Antoni, 197
 Przewłocka Irena, 94
 Przybylski Jerzy, 9
 Przyjemski Leszek, 57
 Przyłipiak Mirosław, 81
 Ptak Bożena, 88, 163
 Puzdrowski Edmund, 85
 Raatikainen Arja, 132
 Rabane Pacco, 228
 Radziemski Tomasz, 168
 Radziszewska Aleksandra, 49
 Ramani Gul, 57
 Ratoń Kazimierz, 50
 Reczek Włodzimierz, 74
 Reiter Magdalena, 129, 130
 Renk Magdalena, 131, 175
 Resiak Włodzimierz, 168, 169
 Richie Lionel, 228
 Richter Marek, 153, 154
 Riechin Igor, 238
 Rieger Stefan, 108
 Riley Terence, 13
 Rimbauad Artur, 97
 Robakowski Józef, 52, 53, 170
 Rodriguez Robert, 177
 Rogulski Marek, 184–199, 201–204
 Rogulus, zob.: Rogulski Marek
 Romanow Andrzej, 8
 Ronczewski Ryszard, 155
 Rosiek Stanisław, 86, 99, 107, 109
 Rosiński Ireneusz, 153
 Roskowiński Rafał, 33–35, 43, 47, 60, 199
 Rozwadowska Anna, 107
 Rożak Marek, 103, 106
 Różewicz Stanisław, 111
 Ruciński Maciej, 190
 Ruciński Maciej Wit, 224
 Rumas Robert, 52, 53, 57, 186
 Rusak Elżbieta, 104, 105
 Rusiecki Jacek, 77, 78, 81
 Rutkowski Krzysztof, 109
 Rybczyński Zbigniew, 170
 Rybicki Arkadiusz, 74
 Rymkiewicz Jarosław Marek, 89
 Rypson Piotr, 195
 Sadurski Grzegorz, 173
 Sajnóg Zbigniew, 89, 190, 219, 221
 Samp Jerzy, 94
 Sartre Jean Paul, 46
 Satanowski Jerzy, 152, 155
 Saura Carlos, 178, 181
 Sawicki Jan Kazimierz, 90
 Schiller Fryderyk, 154
 Schlöndorff Volker, 177
 Schmidgall Renate, 95, 102
 Schmidt Pavel, 56
 Schmidt Peter, 57
 Schulz Bruno, 121, 136, 143, 161
 Scorsese Martin, 177
 Scott Randall, 129
 Sellin Jarosław, 81
 Semkow Piotr, 8
 Shakespeare William, 157, 158, 161
 zob. też Szekspir William
 Siastacz Dariusz, 155
 Siemak Krzysztof, 223
 Sieńko Mateusz, 121
 Sieńkowski Maciej, 190
 Sieradzan Jacek, 190
 Sieradzki Jacek, 159
 Sikala Maciej, 124, 125
 Siła-Nowicki Władysław, 67
 Singer Isaac, 155, 236
 Skalski Jacek, 175
 Skiba Krzysztof, 116, 117
 Skotnicki Jan, 146
 Skowronek Karolina, 233
 Skutnik Tadeusz, 103
 Słoma Jolanta, 225–227
 Słoma Sławomir, 58
 Smagacki Bogdan, 164
 Smithson Robert, 195
 Smolar Aleksander, 167
 Smoleń Maria, 109
 Sobieniecka Dorota, 48, 157, 159
 Sokół Franciszek, 105
 Sonik Bogusław, 75
 Sopuch Kazimierz, 87
 Sosnowski Wojciech, 55
 Soszyńska Janina, 89
 Sowiński Tomasz, 239
 Spica Jacek, 192
 Splett Karol Maria, 10
 Staemmler Klaus, 105
 Stang Wolfgang, 237
 Staniewski Florian, 28
 Stanisławczyk Paweł, 240
 Stanisławska-Lothe Wanda, 46
 Stanisławski Konstanty, 143
 Stanisławski Krzysztof, 52
 Staniszewski Bartłomiej, 198, 199, 203

- Staniszewski Jacek, 42–45, 48, 50, 57
 Stańczak Roman, 52
 Starost Michał, 225, 227–229, 231, 234
 Staszewski Kazik, 203
 Stecewicz Mirosław, 87
 Stech Andreas, 240
 Steinberg Risa, 132
 Steiner George, 107, 109
 Stelmański Jerzy, 164
 Sterna-Wachowiak Sergiusz, 91
 Stępnia Henryk, 8
 Stoppard Tom, 93, 107, 109, 150
 Style Peter, 197, 203, 205–218
 zob. też Wyrzykowski Piotr
 Sulik Bolesław, 176
 Suwart Anna, 48
 Svěrák Jan, 181
 Szabo Istvan, 181
 Szajda Dagmara, 78
 Szajna Anna, 54
 Szajna Łukasz, 196, 198, 199, 203
 Szala Marek, 167
 Szalapak Anna, 155
 Szarecki S., 81
 zob. też Zalesiński Jarosław
 Szczepanik Waldemar, 191, 194–199
 Szczepański Jan Józef, 110
 Szczepański Tadeusz, 109
 Szczepiński Adolf, 167
 Szczepkowska Malwina, 46
 Szczepocki A., 196
 Szczesiak Edmund, 67, 106
 Szczudło Eugeniusz, 195
 Szczuka Tomasz, 195
 Szczypiorski Andrzej, 102
 Szczyt Antoni, 163
 Szekspir William, 93, 148, 150, 158, 160, 181
 zob. też Shakespeare William
 Szemiel Maciej, 28
 Szewczyk Krzysztof, 173
 Szkotak Paweł, 31
 Szoda Jarosław, 173
 Szostakowski A., 199
 Szwelas, 198, 197, 201
 zob. też Szwelnik Tomasz
 Szwelnik Tomasz, 197, 198, 199, 203
 Szyłak Aneta, 53, 107, 165, 193
 Szyłak Jerzy, 107, 108
 Szymaniak Dariusz, 28
 Szymańska Bożena, 90
 Szymańska Halina, 238
 Szymula Adam, 191, 194, 195, 199
 Szymula Rafał, 191, 195, 199
 Szypowscy Maria i Andrzej, 113
 Szypulski Stefan, 240
 Śledziewski Marek, 173
 Śmigasiewicz Waldemar, 28, 158–161
 Śmigłowicz Piotr, 193
 Świąder Barbara, 28, 225
 Świdorski Przemysław, 46
 Świeszewski Maciej, 60
 Świetlicki Marcin, 122, 203
 Święchowicz Tadeusz, 81
 Tabori Georg, 28, 154, 155
 Talczewski Krzysztof, 75
 Taranek Andrzej, 167
 Tarantino Quentin, 177
 Targoński Marek, 195, 196, 202
 Tarkowski Andriej, 179, 182
 Taszakowski Jacek, 173
 Taylor Jacek, 67
 Terlecka Hanna, 75
 Terlecki Marian, 74, 75
 Themerson Franciszka, Stefan, 179
 Toczek Mariusz, 240
 Tokarczuk Olga, 99
 Tomaszewski Artur, 89
 Tomaszewski Henryk, 128, 129
 Topolski Krzysztof, 198, 199, 203
 Topor Roland, 42, 88
 Tranströmer Tomas, 63, 112
 Trepczyk Jan, 94
 Treppa Zbigniew, 60
 Truffaut François, 177, 178
 Truszkowski Jerzy, 195
 Trybała Marzena, 155
 Trybulak Mirosław, 225–227
 Trzaska Andrzej, 164
 Trzaska Mikołaj, 122, 124, 126, 196, 198, 199, 203
 Tumielewicz Czesław, 167
 Turek Wojciech, 80
 Turło Robert, 173
 Tusk Donald, 67, 68
 Tuwim Julian, 162
 Tymański Ryszard Tymon, 120, 123–126, 224
 Tymon, zob.: Tymański Ryszard Tymon
 Tyrański Jarosław, 155
 Tyson Mike, 120
 Tytus, 196

- Ubertowska Aleksandra, 55, 99, 100
 Ulewicz Maciej, 47, 122
 Umer Magda, 155
 Umiastowski Andrzej, 52
 Urbaniak Michał, 43
 Urszula, właśc. Kasprzak Urszula Beata, 117
 Uspienski Boris, 107, 109
 Vargas Llosa Mario, 156
 Venturi Robert, 17
 Vernant Jean-Pierre, 107, 109
 Verocsy Leszek, 46
 Visconti Luchino, 177, 178, 182
 Vogel Henrietta, 101
 Wagner Ryszard, 97
 Wajda Andrzej, 48, 149, 177, 179
 Walczak Norbert, 57, 196
 Walendziak Wiesław, 68, 75, 76, 81
 Walicki Olgierd, 126
 Walkusz Jan, 90
 Wałęsa Lech, 34, 74
 Warhol Andy, 177
 Warpechowski Zbigniew, 108, 109
 Wasilewski Marcin, 197
 Wasiutyński Wojciech, 81
 Waśkiewicz Andrzej, 85, 87, 110
 Watrak Zofia, 50, 60
 Wąsik Andrzej, 170, 174
 Weckler Mathilda, 81
 zob. też Wilk Mariusz
 Wejchert Piotr, 75
 Welles George Herbert, 146
 Wencel Wojciech, 89, 92, 112
 Wenders Wim, 181
 Wernio Elżbieta, 158, 166
 Wernio Julia, 28, 130, 156, 158–161
 Whitmyre Eric, 132
 Wiatrak Piotr, 48
 Wich Rudigier T., 55, 57
 Widerberg Bo, 62, 181
 Wieczerska Janina, 62, 85, 93
 Wieczorek Milena, 86, 87
 Wieczorkiewicz Anna, 109
 Wierzbicki Piotr, 82
 Wilczewska Zenobia, 50
 Wilczyński Mariusz, 173
 Wilde K., 199
 Wilk Mariusz, 81, 107, 109, 112
 zob. też Weckler Mathilda
 Willer Peter, 148
 Wiosna Hubert, 240
 Wirska Agata, 132
 Wirth Andrzej, 153
 Wiśniewska Alina, 235, 238
 Witkacy, właśc. Witkiewicz Stanisław Ignacy, 24, 101, 161
 Witkowska Alina, 109
 Witomska Anna, 89
 Wojtaszek Edward, 28, 130, 147
 Wojtych Tadeusz, 46
 Wolf Friedrich, 154
 Wołodźko Agnieszka, 29, 194, 195, 203
 Woźniak Tadeusz, 67
 Wójcicki Krzysztof, 85, 105
 Wroński Paweł, 81
 Wyrzykowski Piotr, 52, 57, 186, 187, 189, 192, 195–199, 202, 203
 zob. też Style Peter
 Zaczykiewicz Bartosz, 28
 Zagajewski Adam, 110, 111, 112, 167, 190
 Zakrzewska-Kuich Bombela, 170
 Zalesińska Aneta, 107
 Zalesiński Jarosław
 zob. też Szarecki S., 78, 81, 89
 Zamiara Wojciech, 189
 Zamojda A., 199
 Zaremba Wiesław, 167
 Zarębski Andrzej, 67
 Zawistowski Władysław, 88, 92, 93, 105, 110, 148
 Zbierski Paweł, 110
 Zdunek Janusz, 126
 Zdybel Jacek, 60
 Ziarkiewicz Ryszard, 29, 50, 51, 52, 53, 204
 Zielińska Olga, 194, 196
 Zieliński Jacek, 176
 Ziemnicki Waldemar, 88
 Zieniewski Wiesław, 105
 Zimon Kolasa Jerzy, 48
 Zirra Dorota, 107
 Zubrzycka Elżbieta, 106
 Zuchowicz Zbigniew, 165
 Zwarra Brunon, 94
 Zygmunt Marek, 164, 197
 Żakiewicz Zbigniew, 86, 90, 111, 112
 Żamojda Katarzyna, 190
 Żąda Tomasz, 121
 Żerwe Małgorzata, 49
 Żukowski P., 197
 Żurowski Andrzej, 148
 Żyło Bogusław, 107

