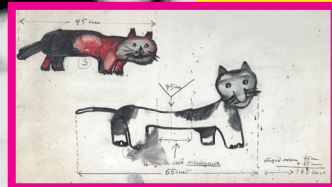


# PO ŚLADACH

# AWANGARDY

# JERZY KRECHOWICZ:



RED. ŁUKASZ GUZEK

**JERZY KRECHOWICZ:  
PO ŚLADACH AWANGARDY**

Red. Łukasz Guzek



# **JERZY KRECHOWICZ: PO ŚLADACH AWANGARDY**

Red. Łukasz Guzek



AKADEMIA  
SZTUK  
PIĘKNYCH  
W GDAŃSKU



ZBROJOWNIA  
SZTUKI



WYDAWNICTWO  
ASP W GDAŃSKU

Gdańsk 2019



Jerzy Krechowicz,  
fotografia z lat siedemdziesiątych,  
fot. Witold Węgrzyn

- 6-9 Łukasz Guzek  
**Wstęp**
- 12-19 Martyna Groth  
**Wyobraźnia scalająca.  
Jerzy Krechowicz – model osobowości twórczej**
- 20-30 Łukasz Guzek  
**O zasadzie kolażu**
- 32-34 Grażyna Szcześniak  
**Od malarstwa materii do meta-malarstwa materii.  
Obrazy, rysunki, kolaże Jerzego Krechowicza**
- 42-54 Zofia Cielątkowska  
**Pomiędzy sztuką a teatrem.  
Redefinicje kolażu w twórczości Jerzego Krechowicza**
- 56-87 Barbara Świąder-Puchowska  
**Na skrzyżowaniu sztuk. Teatr Jerzego Krechowicza**
- 90-109 Rafał Nowakowski  
**V.I.T.R.I.O.L. czyli medytacje albo wstęp do  
poetyki plakatów Jerzego Krechowicza**
- 110-121 Anna Grabowska-Konwent  
**Plakaty Jerzego Krechowicza – osobne światy  
krążące na orbitach wyznaczanych jego wyobraźnią**
- 122-136 Małgorzata Abramowicz  
**Scenografie Jerzego Krechowicza w teatrach zawodowych.  
Eksperyment przemieniony w znojną pracę**
- 138-150 Martyna Groth  
**László Moholy-Nagy i Jerzy Krechowicz –  
akcje kinetyczne i luminescencyjne**
- 152-171 Anna Polańska  
**Zobaczyć poezję – Jerzy Krechowicz ilustratorem  
Wydawnictwa Morskiego**
- 172-181 Jarosław Denisiuk  
**Z problemów teatralizacji przestrzeni miasta.  
Udział Jerzego Krechowicza w elbląskim  
Biennale Form Przestrzennych w 1965 roku**

Łukasz Guzek

## **WSTĘP**

Jerzy Krechowicz (1937–2023) zajmuje zaszczytne miejsce w historii gdańskiej sztuki. Przez całe swoje życie zawodowe był związany z Akademią Sztuk Pięknych, której był rektorem w latach 1996–2002. Należy zaznaczyć, że dydaktyka i administrowanie stanowiły tylko część jego pracy. Równie wiele energii twórczej Krechowicz poświęcał animowaniu życia artystycznego. I właśnie ta aktywność jest dziś przedmiotem studiów historyków sztuki, teatru i kultury. To właśnie Krechowiczowi Gdańsk lat sześćdziesiątych zawdzięczał swoją wysoką pozycję w polskiej sztuce tego czasu. Pomijając okres bezpośrednio powojenny – gdy kilka ciekawych indywidualności artystycznych przybyło do Trójmiasta, by kontynuować tu swoją pracę przerwana przez wojenną zawieruchę – to właśnie od lat sześćdziesiątych sztuka współczesna w Gdańsku zyskuje ciągłość rozwoju. To wtedy rusza sztafeta generacji twórców prowadzących dialog ze sztuką światową i nadających w kolejnych dekadach charakter lokalnej scenie artystycznej – wśród których Krechowicz jawi się jako postać szczególna.

Dlatego szkic dotyczący osobowości twórczej Krechowicza stanowi wstęp do refleksji nad jego dziełem. Niniejszą monografię wieloautorską pt. *Jerzy Krechowicz: po śladach awangardy* otwiera tekst Martyny Groth pt. „Wyobraźnia scalająca. Jerzy Krechowicz – model osobowości twórczej,” w którym autorka stara się zobrazować coś, co trudno uchwycić, ale trzeba zrozumieć, aby zinterpretować *oeuvre* artysty i jego poszczególne prace – „wolę twórczą” stojącą za decyzjami artystycznymi nadającymi moc i charakter dziełom.

Jako redaktor tego tomu podjąłem się zadania polegającego na wskazaniu generalnej cechy decydującej o formalnej stronie prac Krechowicza. W artykule mojego autorstwa pt. „O zasadzie kolażu” to właśnie kolaż został wskazany jako metazasada twórcza sztuki tego czasu, a zarazem przenikająca dzieła stworzone przez artystę we wszelkich mediach, w których pracował. Znaczenie kolażu jest podkreślane również w analizach dzieł podejmowanych w kolejnych artykułach. Grażyna Szcześniak w tekście pt. „Od malarstwa materii do metamalarstwa materii. Obrazy, rysunki, kolaże Jerzego Krechowicza” przybliży Krechowicza jako malarza. Mimo iż jego najbardziej spektakularne osiągnięcia łączą się z teatrem, to zarazem Krechowicz pojmował go jako rozszerzenie obrazu plastycznego i metody kolażu. Dlatego to właśnie analizy obrazów wprowadzają w inne obszary twórczej aktywności tego artysty. Oprócz metametodologii kolażu, kolejną cechą, dość zgodnie wskazywaną przez autorów opracowań znajdujących się w tym zbiorze, jest usytuowanie twórczości Krechowicza pomiędzy mediami, stosowanie przez niego strategii czerpania



jednocześnie z różnych tradycji i nurtów współczesnej mu sztuki postawangardowej oraz ich łączenia, stapiania w nowe całości.

Zofia Cielątkowska analizuje jeden z takich intermedialnych obszarów, wskazany w tytule jej artykułu: „Pomiędzy sztuką a teatrem. Redefinicje kolażu w twórczości Jerzego Krechowicza.” Z kolei szczegółły twórczości teatralnej przybliży wyczerpująco artykuł autorstwa Barbary Świąder-Puchowskiej pt. „Na skrzyżowaniu sztuk. Teatr Jerzego Krechowicza.” A trzeba dodać, że teatr w twórczości Krechowicza miał szczególne znaczenie: stanowił jego główne medium, a zarazem był kwintesencją awangardy. Dlatego dopiero po przybliżeniu tego aspektu twórczości Krechowicza możemy przejść do kolejnych zagadnień.

Rafał Nowakowski w artykule pt. „V.I.T.R.I.O.L., czyli medytacje albo wstęp do poetyki plakatów Jerzego Krechowicza” poddał analizie plakaty Krechowicza i wyinterpretował z nich kolejną cechę ogólną jego twórczości – alchemiczną zasadę łączenia znaczeń, odpowiadającą łączeniu rozmaitych tradycji awangard, ich nurtów, form i formuł artystycznych. Tę intuicję badacza potwierdza w swoich analizach Anna Grabowska-Konwent w artykule pt. „Plakaty Jerzego Krechowicza – osobne światy krążące na orbitach wyznaczanych jego wyobraźnią.” Autorka jest specjalistką od twórczości Romana Cieślewicza i dokonane przez nią porównanie ich prac pogłębia obraz związków Krechowicza z trendami światowymi.

Kolejne artykuły poddają analizie wiodące aspekty twórczości Krechowicza. Małgorzata Abramowicz opracowała twórczość Krechowicza jako scenografa („Scenografie Jerzego Krechowicza w teatrach zawodowych. Eksperyment przemieniony w znojną pracę”). Następnie Martyna Groth porównała wykorzystanie medium światła przez László Moholy-Nagya, jednego z czołowych eksperymentatorów w obszarze nowych mediów i sposób jego użycia przez Krechowicza w spektaklach („László Moholy-Nagy i Jerzy Krechowicz – akcje kinetyczne i luminescencyjne”). Anna Polańska zbadała z kolei działalność Krechowicza – ilustratora, ukazując jego związki ze środowiskiem literatów gdańskich („Zobaczyć poezję – Jerzy Krechowicz ilustratorem Wydawnictwa Morskiego”). Na zakończenie tego zestawu Jarosław Denisiuk w swoim artykule poddał analizie zupełnie wyjątkowy aspekt twórczości Krechowicza – rzeźbę w przestrzeni publicznej, znajdującą się w Elblągu, ale powiązaną z innymi obszarami jego aktywności artystycznej („Z problemów teatralizacji przestrzeni miasta. Udział Jerzego Krechowicza w elbląskim Biennale Form Przestrzennych w 1965 roku”).

Monografia nie wyczerpuje tematyki twórczości Krechowicza – stanowi raczej wstęp do badań, zakreśla ich obszar oraz wy-

znacza możliwe kierunki. Przede wszystkim przedstawia rozległość tematyki oraz jej wielodyscyplinarność. Wskazuje tym samym na potrzeby konstruowania specyficznej metodologii badawczej czerpiącej z doświadczeń wielu dyscyplin. Dopiero tak wyposażeni możemy poruszać się po labiryncie, jakim jest twórczość Krechowicza. Ponadto, teksty otwierają także nowe perspektywy interpretacyjne i możliwości ujęć kontekstowych. Monografia stanowi więc dowód, iż dzieło Krechowicza otwiera przed badaczami fascynujący świat, wykreowany nie tyle *ex nihilo*, co ze sztuki. Pozwala bowiem podążać za Krechowiczem po śladach awangardy.





Jerzy Krechowicz podczas prób Teatru Galeria ok. 1965 roku, fot. Jerzy Hajdul

Martyna Groth

Polski Ośrodek Międzynarodowego Instytutu

Teatralnego w Warszawie

**WYOBRAŹNIA SCALAJĄCA.  
JERZY KRECHOWICZ –  
MODEL OSOBOWOŚCI  
TWÓRCZEJ**

Jerzy Krechowicz „Krech” bywa nazywany „osobnym,” „niesfornym” i „autoironicznym” „wędrowcem.”<sup>1</sup> Artysta niezwykle rzadko komentował swoją twórczość, co może umacniać jego pozycję outsidera. W przypadku Krechowicza wiele faktów jest nieoczywistych, poczynając od miejsca urodzenia: „Urodziłem się w Zbarażu. Troki figurują w mojej metryce. Tak więc od początku to, co o mnie piszą, a to co rzeczywiście ma miejsce – to zazwyczaj dwie różne sprawy, ale chętnie widzę takie rozbieżności.”<sup>2</sup> W efekcie stają się one tworzywem dla mozaikowej struktury, czyniąc z biografii i wizerunku pole działań artystycznych.

W dorobku Krechowicza znajduje się praca, w której zmontował on własną postać z siedmiu fragmentów obcych ciał, należących do innej płci (*Autoportret Siedmiokobiecej*, 1973). Należy zaznaczyć, że to nie pierwsza kobieca metamorfoza artysty. Kilka lat wcześniej, publikując artykuły krytyczne, Krechowicz przybrał żeński pseudonim – Sonia Wolf. Teksty te były montażem fraz własnych i „pożyczonych.”<sup>3</sup> Z kolei w *Autoportrecie Sarmackim* (1998) artysta przedstawił siebie jako Sarmatę o zdeformowanej twarzy. W innym dziele pt. *A może i ten życiorys powinno się zafałszować?* (2011) stworzył wizualną opowieść, w której fotografia miesza się z ręcznie wykonanymi rysunkami i autorskimi komentarzami, zabawnie ukazując fazy przemiany Krechowicza – od pędraka, przez jeszcze jako tako ułożonego młodzieńca, do prawie jeźdźca Apokalipsy.

Pojawiające się w tytułach niektórych dzieł fałszowanie jest jedną z praktyk wyobraźni scalającej, która łączy dalekie wątki i obrazy w nowe, fikcyjne światy. Budowanie dla siebie „fałszywych” ról nie wynika – jak mogłoby się wydawać – z potrzeby anonimowości. W świecie totalnej kreacji Krechowicza twórca podlega tym samym prawom, co jego dzieło. Poddaje więc siebie identycznym operacjom wizualnym: kawałkowaniu, destruowaniu, montowaniu czy fałsyfikowaniu. „Przy naszej ledwie skrywanej manii wielkości, narcystycznym samouwielbieniu i naturalnej skłonności do ekshibicjonizmu – nagła potrzeba anonimowości? Każdy praktykujący mitoman uzna to za wyjątkowo irytującą przypadłość, potwierdzającą jedynie naszą potrzebę mistyfikacji.

1 Zobaczyć np. J.W., „Krechowicz – artysta osobny,” *Airport review* nr 7 (2002): 24; Barbara Szczepuła, „Wędrowiec. Niesforny artysta. Profesor Jerzy Krechowicz w labiryncie sztuki,” *Dziennik Bałtycki* 1 kwietnia 2005, 6; Katarzyna Korczak, „Gdyby zabrakło ptaków... Bez malarzy, muzyków, tancerzy, cyrkowców życie byłoby ubogie...” *Wieczór Wybrzeża* 5-7 listopada 1999, 13.

2 Korczak, „Gdyby zabrakło ptaków,” 13.

3 Sonia Wolf [Jerzy Krechowicz], „Święte krowy. Aura epileptica,” *Student* nr 12 (1968): 6-7; Eadem, „Czy zaczekamy, żeby zobaczyć hipopotama?” *Student* nr 8 (1969): 14-15.

Konieczność ukrycia się, zniknięcia, zatarcia za sobą wszelkich śladów... Przedsięwzięcie infantylne, pretensjonalne, ale jakby celowo wprowadzające w błąd? Tylko kogo?”<sup>4</sup>

W ostatniej ze wspomnianych prac narracja wizualna układa się w labirynt, w centrum którego znajduje się Sfinks – dojrzały artysta. Ta przestrzeń-symbol jest często eksplorowana przez twórcę. Złożone i meandryczne struktury pojawiają się między innymi w cyklach *Transkrypcje* i *Transmutacje* z lat 2001–2002. Krechowicz znajduje odniesienia do labiryntów na wysypiskach, złomowiskach czy cmentarzyskach. W tych scenariach umieszcza mitologiczne postaci-hybrydy (cykl *Figury Labiryntu*, 1999–2002).<sup>5</sup> Poruszanie się w labiryncie nie było jednak podyktowane chęcią zabawy w Tezeusza, ale wyrazem ezoterycznych zainteresowań twórcy i jego potrzeby ciągłych poszukiwań. Świadczą o tym słowa samego Krechowicza: „Collage... Posługiwanie się nożyczkami w środku labiryntu jest wprawdzie całkowicie pozbawione sensu, podobnie zresztą jak łażenie po labiryntach, pozwala jednak zapamiętać, że to nadal tylko połowa labiryntu.”<sup>6</sup>

Artysta przez lata dochodził do perfekcji we fragmentaryzowaniu rzeczywistości, gromadząc obszerne zasoby wizualne składające się z precyzyjnie wyciętych: kolorowych skrawków, papierków, szybkich szkiców, wycinków z gazet i obiektów-znalezisk. Stworzył dla nich tematyczne teczki, w których umieścił wydarte z większych całości: oczy, uszy, ręce, urządzenia projekcyjne, tarcze zegarków czy „gołe” mechanizmy. Potężne archiwum Krechowicza samo w sobie wydaje się szczególnie atrakcyjne i kojarzy się z *Atlasem* Gerharda Richtera.

Własna kolekcja stanowiła jedno z ważnych źródeł inspiracji, wielokrotnie eksploatowane przez polskiego artystę w jego kolażach. Nie stworzył on jednak słownika metod – jak bliski mu duchowo i stylistycznie Czech, Jiří Kolář<sup>7</sup> – choć przyjrzenie się jego pracom pozwoliłoby wyodrębnić wiele „podgatunków.” Wśród nich szczególne miejsce zajmują skanokolaże tworzone na przełomie wieków dwudziestego i dwudziestego pierwszego.

4 Jerzy Krechowicz, „O potrzebie anonimowości,” w *Krech/Jacx* (Sopot; PGS w Sopocie, 2014), 1. Kat. wyst.

5 Szerzej o tym w: Martyna Groth, „Traktat o złożoności świata,” w *Krech/Jacx*, 52–55.

6 Wypowiedź artysty zamieszczona na wewnętrznej stronie okładki katalogu: Jerzy Krechowicz, *Collage* (Sopot: PGS w Sopocie, 2014).

7 „Techniki w jakich powstawały jego słynne kolażowe kompozycje, poeta nazywał w zależności od sposobu wykonania dzieła i zespajania poszczególnych elementów: prołaż, czochraż, rolaż. Te i inne metody autor opisał w wydanym w 1986 roku *Słowniku Metod*.” Anna Stec, „Kolaż, prołaż, czochraż, rolaż i „Korespondaż” Jiříego Kolařa i Béatrice Bizot we Wrocławiu,” dostępny 9 grudnia 2017, <http://archiwum-obieg.u-jazdowski.pl/prezentacje/29478>.

Powracał w nich do doświadczeń fotografii nonkamerowej, którą zajmował się jeszcze w czasie studiów. Inspirując się awangardowymi praktykami, układał na światłoczułym papierze różne przedmioty i je oświetlał. Dużą rolę w całym procesie tworzenia fotogramów odgrywał przypadek. Samotne działania laboratoryjne artysta rozwinął w symultaniczne, zespołowe eksperymenty projekcyjne z użyciem światła i różnych przesłon. Podejmował je w latach sześćdziesiątych dwudziestego wieku w Teatrze Galeria.<sup>8</sup> Reżyserowane przez niego światłoobrazy były animowane na żywo i rzutowane na ruchome ekrany podczas multimedialnych spektakli. Wiele lat później Krechowicz powraca do grupowych eksperymentów: „korzysta z pomocy uczniów, sobie rezerwując funkcję reżysera: siada za ich plecami i dyktuje, co mają robić.”<sup>9</sup> Z tą różnicą, że światło epidiaskopu czy latarki zostało zastąpione lampą skanera, odwzorowującą cyfrowo wizerunki misternie wykonanych reliefów.

Matrycą są tu płytki wielkości dłoni z kolażami elementów ze śmietnika techniki i przyrody. Powtarzające się w twórczości Krechowicza trybiki, zębatki, zegarowe tarcze, fragmenty kości czy drewnienka tworzą fakturę reliefu utrwalonego polimerem, wzbogacającym powierzchnie o zastygłe w powietrzu nici kleju.<sup>10</sup>

Powstałe w drugim etapie prac notacje świetlne były dalej przetwarzane komputerowo. Podczas ekranowych manipulacji i multiplikacji artefakt stawał się immaterialny, by w finale z elektronicznego bytu przeistoczyć się w obraz drukowany w jednym egzemplarzu.<sup>11</sup> Krechowicz połączył w skanokolażach proces manualny z technologicznym, w efekcie transformując przestrzenny obiekt w płaski ślad śladu. Technika tworzenia tych prac była kombinacją doświadczeń wielu dyscyplin. Balansowała

8 Doświadczenia te szerzej opisałam w artykule „László Moholy-Nagy i Jerzy Krechowicz – akcje kinetyczne i luminescencyjne” publikowanym w niniejszej monografii.

9 W wywiadzie skomentował fakt nieznamości obsługi komputera tymi słowami: „To rola trochę pasożytnicza – śmieje się profesor Jerzy Krechowicz, dla którego ironia i autoironia są sposobem na życie – Ale mówiąc szczerze, szkoda mi czasu na naukę. Moi dawni studenci mają dziś firmy reklamowe, komputerów używają na co dzień, więc sięgam po najlepszych fachowców.” Barbara Szczepuła, „Wędrowiec. Niesforny artysta. Profesor Jerzy Krechowicz w labiryncie sztuki,” *Dziennik Bałtycki* 1 kwietnia 2005, 6.

10 Agnieszka Gregajtis, „Kondakarny – okruchy pamięci,” w *Katalog wystawy Kunst aus dem 1000-jährigen Danzig (Sztuka z 1000-letniego Gdańska)* (Gdańsk: Gdański Kantor Sztuki, 1997), 1. Ekspozycja towarzyszyła X edycji Documenta w Kassel.

11 Formaty prac to: 81 × 120 cm, 14,9 × 129 cm, 169 × 120 cm. Każda była sygnowana przez artystę.



„między rzeźbą, fotografią a grafiką komputerową, wpisanymi jednak w rytuał starego warsztatu graficznego, opartego na odbicie uzyskiwanej z matrycy przez użycie prasy.”<sup>12</sup>

W katalogu wystawy *Collage*,<sup>13</sup> gdzie zamieszczono obszerny wybór skanokolaży, obok poświęconego im tekstu autorstwa Pawła Huellego, Krechowicz opublikował archiwalne zdjęcia prywatne, dokumentację wcześniejszych dzieł i poświęcone im fragmenty artykułów.<sup>14</sup> „Bywa, iż z uporem powracam do pierwszych odkryć, które rekonstruowane, przybierają inny kształt. Być może jest to powodem, że rzadko wystawiam. Stale czuję się w przededniu kolejnego debiutu”<sup>15</sup> – mówił artysta. Zamieszczenie wcześniejszych „odkryć” było bardzo ważnym gestem świadczącym o autokratycznym podejściu i potrzebie dokonania podsumowań. W efekcie powstała publikacja traktująca o kolażu w różnych odsłonach, której forma została zainspirowana właśnie techniką kolażu. Bez wątplenia był to świadomy zabieg artysty, pomagający znaleźć wspólny mianownik dla wszystkich zamieszczonych w niej prac. Podobnie jak przywołane skanokolaże, pozostałe dzieła są również wytworami o różnym „obywatelstwie.” Łączenie z pozoru odległych doświadczeń z różnych dyscyplin stanowi generalną metodę działania Krechowicza i jest kolejnym przejawem swoistej dla niego wyobraźni scalającej.

Frapuje go natomiast wszystko, co skrajne. Przez skrajność zaś należy rozumieć samo „topograficzne” usytuowanie problemów, nad jakimi Krechowicz się pochyla; leżą one na skraju, na pograniczu przeróżnych dziedzin sztuki: malarstwa, rzeźby, architektury, literatury, teatru, filmu. I one to, te zagadnienia o podwójnym czy potrójnym obywatelstwie, zawsze przyciągają i interesują go bardziej, aniżeli sam „środek” – sedno danej dyscypliny.<sup>16</sup>

12 Gregajtis, „Kondakarny – okruchy pamięci,” 1.

13 Ekspozycja była prezentowana w dniach 6–30 czerwca 2002 w Państwowej Galerii Sztuki w Sopocie.

14 Jest to przedruk fragmentów poniższych artykułów: Bogdan Justynowicz, „Teatr przeczuty, czyli kilka uwag o „Galerii” Jerzego Krechowicza,” *Miesięcznik Literacki Nowy Wyrz* nr 9 (1973): 97–106; Andrzej Żurowski, „Teatr Najosobniejszy – Galeria,” w *Gdańskie teatry osobne*, red. Jan Ciechowicz i Andrzej Żurowski (Gdańsk: Wydawnictwa Uniwersytetu Gdańskiego, 2000), 88–95; Andrzej Żurowski, „To tu – teatr absurdu,” *Litery* nr 6 (1973): 27; Bogdan Justynowicz, „Krechowicz,” w *Idem, Nabrzeże malarzy. Szkice o gdańskich plastykach* (Gdańsk: Wydawnictwo Morskie, 1973), 47.

15 Korczak, „Gdyby zabrakło ptaków,” 13.

16 Justynowicz, „Krechowicz,” 47.

W audiowizualnych wydarzeniach na scenie Teatru Galeria obraz powstawał z fragmentów wyświetlanych z wielu źródeł projekcyjnych. Był zmienny – pulsował wraz z ruchem ekranu i dźwiękiem. Na oczach widzów odbywały się wydarzenia multimedialne, które w swym ostatecznym kształcie łączyły różne języki: teatru formy, malarstwa, rzeźby kinetycznej, fotografii i kina rozszerzonego. W Kabarecie To Tu, w którym Krechowicz działał w latach 1965–1969, zrealizował jako autor, reżyser i scenograf trzy programy.<sup>17</sup> Łączenie odbywało się tu już na poziomie warstwy tekstowej. Była ona kompilacją fragmentów własnych i obcych tekstów, pochodzących z różnych epok. Krechowicz każdorazowo stworzył pełne aluzji, humoru i świadomych zderzeń miksy prozy z poezją, literatury z rozmówkami niemieckimi i cytatami ze szkolnych wypracowań, które zyskiwały także nowe sensy dzięki atrakcyjnej i interaktywnej grze groteskowo ucharakteryzowanych postaci. Jeden z recenzentów trafnie nazwał metodę Krechowicza „bezcelnością skojarzeń”.<sup>18</sup> Styl gry i scenografia były inspirowane teatrem absurdu, teatrem formy i komedią *dell'arte*. W rezultacie kabaretowe programy były scenicznymi gabinetami osobliwości. Artysta napisał zresztą scenariusz trzeciego programu pt. *Król Ojciec* pod wymownym pseudonimem Greg Tradescant. To nazwisko Krechowicz „pożyczył” od właściciela kolekcji różnych kuriozów, eksponowanych publicznie w Anglii w siedemnastym wieku.<sup>19</sup>

W tym samym czasie powstała również forma przestrzenna prezentowana na pierwszej edycji Biennale Form Przestrzennych w Elblągu (1965). Jej zdjęcie także znajduje się w katalogu. Została ona zbudowana ze skorodowanych elementów metalowych, znalezionych przez artystę na złomowisku, oraz spatynowanego drewna. Jej tytuł *Król* oraz forma przywołują figurę szachową (inna nazwa tego dzieła to *Maszyna tortur*<sup>20</sup>).

Także malarstwo Krechowicza bliskie jest kolażowi. Jego obrazy to rozległe terytoria misternie wykonanych struktur, które ewokują przedmiotowe i fakturalne skojarzenia. „Są deklaracją chorobliwej ciekawości rzeczy, które mogą pływać lub unosić się w powietrzu, czegoś, co w historii ewolucji miało być może



Jerzy Krechowicz przeglądający jedną z teczek archiwum wizualnego (koniec lat sześćdziesiątych dwudziestego wieku). W tle ekspozycja kolekcji tarcz zegarków, fot. Janusz Hajdul

17 *Tajna misja* (1965), *Harakiri* (1966) oraz *Król Ojciec* (1969).

18 Andrzej Żurowski, „Ujawnić tajną misję,” *Litery* nr 7 (1965): 25.

19 Chodzi o Johna Tradescanta Starszego. Zob. np. Jacek Gulczyński, Ewa Iżycka-Świeszewska, „Gabinety i zbiory osobliwości jako pierwsze muzea anatomii, anatomii patologicznej oraz historii naturalnej,” w *Dawna medycyna i weterynaria. Pacjent*, red. Mariusz Z. Felsmann, Józef Szarek i Mirosława Felsmann (Chełmno: Muzeum Ziemi Chełmińskiej w Chełmnie, 2011), 483–504.

20 <https://sztukapubliczna.pl/pl/centrum-sztuki-galerii-el-/czytaj/95>. Dostępny 10 grudnia 2017.

szanse zastąpienia człowieka na ziemi – czyli próba rekonstrukcji elementów pozornie najprostszych, starych jak ziemia i egzystujących na prawach mitu.”<sup>21</sup>

Charakterystyczne dla Krechowicza myślenie kolażem<sup>22</sup> nie ma granic. Jego wyobrażenia i myśl przemierzają rozległe obszary multidyscyplinarnych zainteresowań i poszukiwań, żywiąc się wieloma źródłami inspiracji – od awangardowych po popularne. Artysta buduje z nich heterogeniczne zbiory zjawisk, których połączenia tworzą wielowarstwowe i nieoczywiste sensy. Jest to twórczość fascynująca i wciąż nie w pełni odkryta. Nasuwa się więc pytanie: czy w świetle teorii kreatywności Davida Galensona Krechowicz jest radykalnym eksperymentatorem?<sup>23</sup>

To, co za mną, wspominam z sentymentem, ale nie przywiązuję do tego wagi. Ważne jest dziś, ważny jest sam cud tworzenia. Ciągle mam nadzieję, iż nagle odkryję coś tak fascynującego, że padnę na kolana z zachwytu.<sup>24</sup>



Kabaret To Tu, *Król Ojciec* (1967).  
Od lewej: Andrzej Szaciłło,  
Ryszard Ronczewski i Leszek Kowalski,  
fot. Janusz Hajdul

21 Justynowicz, „Krechowicz,” 47.

22 Artysta użył tego określenia podczas jednej z rozmów.

23 Daniel H. Pinka, „Jakim geniuszem jesteś?” tłum. Jan Dzierzgowski, dostępny 10 lipca 2017 <https://przekroj.pl/nauka/jakim-geniuszem-jestes-daniel-h-pink>.

24 Szczepuła, „Wędrowiec. Niesforny artysta,” 6.

## Bibliografia

Gregajtis, Agnieszka. „Kondakarny – okruchy pamięci.” W *Katalog wystawy Kunst aus dem 1000-jährigen Danzig (Sztuka z 1000-letniego Gdańska)*. Gdańsk: Gdański Kantor Sztuki, 1997. Druk ulotny, 1–6.

Gulczyński, Jacek i Ewa Iżycka-Świeszewska. „Gabinety i zbiory osobliwości jako pierwsze muzea anatomii, anatomii patologicznej oraz historii naturalnej.” W *Dawna medycyna i weterynaria. Pacjent*, red. Mariusz Z. Felsmann, Józef Szarek i Mirosława Felsmann, 483–504. Chełmno: Muzeum Ziemi Chełmińskiej w Chełmnie, 2011.

J.W. „Krechowicz – artysta osobny.” *Airport review* nr 7 (2002): 24–25.

Justynowicz, Bogdan. „Krechowicz.” W *Idem, Nabrzeże malarzy. Szkice o gdańskich plastykach*, 47–49. Gdańsk: Wydawnictwo Morskie, 1973.

Justynowicz, Bogdan. „Teatr przeczuty, czyli kilka uwag o »Galerii« Jerzego Krechowicza.” *Nowy Wyras* nr 9 (1973): 97–106.

Korczak, Katarzyna. „Gdyby zabrakło ptaków... Bez malarzy, muzyków, tancerzy, cyrkowców życie byłoby ubogie...” *Wieczór Wybrzeża* 5–7 listopada 1999.

Krechowicz, Jerzy. „O potrzebie anonimowości.” W *Krech/Jacx*, 1. Sopot: PGS w Sopocie, 2014. Kat. wyst.

Pinka, Daniel H. „Jakim geniuszem jesteś?” tłum. Jan Dzierzgowski. Dostępny 10 lipca 2017, <https://przekroj.pl/nauka/jakim-geniuszem-jestes-daniel-h-pink>.

Stec, Anna. „Kolaż, prołaż, czochraż, rolaż i »Korespondaż« Jiříego Kolařa i Béatrice Bizot we Wrocławiu.” Dostępny 9 grudnia 2017, <http://archiwum-obięgu-jazdowski.pl/prezentacje/29478>.

Szczepuła, Barbara. „Wędrowiec. Niesforny artysta. Profesor Jerzy Krechowicz w labiryncie sztuki.” *Dziennik Bałtycki* 1 kwietnia 2005.

Wolf, Sonia [Jerzy Krechowicz]. „Święte krowy. Aura epileptica.” *Student* nr 12 (1968): 6–7.

Wolf, Sonia [Jerzy Krechowicz]. „Czy zaczekamy, żeby zobaczyć hipopotama?” *Student* nr 8 (1969): 14–15.

Żurowski, Andrzej. „Teatr najosobniejszy. Galeria.” W *Gdańskie teatry osobne*, red. Jan Ciechowicz i Andrzej Żurowski, 88–95. Gdańsk: Wydawnictwa Uniwersytetu Gdańskiego, 2000.

Żurowski, Andrzej. „To tu – teatr absurdu.” *Litery* nr 6 (1973): 27–30.

Żurowski, Andrzej. „Ujawnić tajną misję.” *Litery* nr 7 (1965): 25.

Łukasz Guzek

Akademia Sztuk Pięknych w Gdańsku

## **O ZASADZIE KOLAŻU**

Kolaż jest wiecznotrwały. W 2013 roku z okazji przyznania Laure Prouvost prestiżowej Turner Prize (m.in. za monumentalne instalacje-kolaże) Rachel Wolff dokonała w *ARTnews* swoistego *résumé* przykładów dzisiejszego kolażu, będącego jednocześnie apologią jego *par excellence* współczesnego charakteru.<sup>1</sup> Kolaż jest aktualny w sztuce współczesnej z tych samych powodów, z których był aktualny dla kubistów ponad 100 lat temu. Nic więc dziwnego, iż historycy sztuki zgodnie uważają pojawienie się kolażu za początek rewolucji modernizmu artystycznego (Porębski, Krauss). Zatem to właśnie w kolażu odnajdziemy źródła awangard, po których śladach podąża sztuka następnych dekad, aż po dzień dzisiejszy. Kolaż pozwala połączyć sztukę z rzeczywistością – światem, w którym żyjemy. Owo połączenie dokonuje się nie tylko na poziomie obrazu, reprezentacji, lecz także medium – media dokonujące proliferacji obrazów stają się medium sztuki, są włączane w prace, tak jak w instalacji Prouvost (pokazanej w Whitechapel Gallery). Jednak zdolność do reprezentacji to mało. Kolaż ma także zdolność do komentowania, osadzania sztuki w kontekście. Wiedzieli o tym dobrze dadaiści berlińscy, którzy z kolażu uczynili środek walki politycznej z narastającą faszyzacją kraju przez Hitlera i NSDAP. Wiedziała o tym też Hannah Höch, która użyła kolażu jako narzędzia do walki o prawa kobiet, inicjując dyskurs feministyczny w sztuce. Tytuł panoramy-kolażu Prouvost – *Farfromwords: car mirrors eat raspberries when swimming through the sun, to swallow sweet smells* – oddaje poprzez swoją poetykę fragmentaryzację rzeczywistości odzwierciedloną w kolażu i będącą jego kluczową cechą formalno-artystyczną, a zarazem decydującą o jego funkcjonalności w dyskursach kontekstowych. Natomiast swoista „poetyka” tego tytułu może budzić skojarzenia z tytułem innego, kultowego dzieła-kolażu, którego zaistnienie wiąże się z tą samą galerią, z wystawą *This is Tomorrow* inicjującą nurt pop art, czyli pracą Richarda Hamiltona pt. *Just what is it that makes today's homes so different, so appealing?* (zreprodukowanym w katalogu, co sprzyjało jego rozpowszechnieniu). Wszystkie te kolaże wykorzystują ikonosferę kultury masowej po to, aby dokonać przechwycenia i swoistego *détournement* jej obrazów – pozornie mamy do czynienia z ich prostym powieleniem, ale zarazem następuje tu krytyczne odwrócenie wektora znaczeń i przekierowanie dyskursu na inne tory. Wizualność kultury masowej jest spektakularna, a jej spektakl będzie trwał i sztuka nie ma środków jej przezwyciężenia – poza wykorzystaniem tej spektakularności, która z największej zalety i cechy dominującej naszą wyobraźnię staje się jej słabością, co jednak zależy od pobudzenia w nas krytycznego myślenia. To ów konceptualny, a nie wizualny, aspekt

1 Rachel Wolff, „Cut-and-Paste Culture: The New Collage,” *ARTnews*, <http://www.artnews.com/2013/12/12/the-new-collage/>.

jest polem gry. Kolaż pozwala pozostawić obrazy produkowane przez kulturę masową w całej ich spektakularności wizualnej, ale podejmuje grę znaczeniem. Kolaż jest więc formą dialektyczną. W *Spoleczeństwie spektaklu* Guy Debord twierdzi, że dialektyczną treść należy ubrać w dialektyczną formę (paragraf 204); wskazuje, iż dialektyka zapewnia płynność znaczeniom i sposobom ujęcia pojęć (paragraf 205); oraz podkreśla dystans, jaki zapewnia *détournement* wobec tego, co zastane (paragraf 206), i prorokuje skutek – to „działanie podkopujące i obalające wszelki utrwalony porządek” (paragraf 209).<sup>2</sup> Następuje więc odwrócenie tradycyjnej hierarchii wartościowania dzieła sztuki i przesunięcie z artefaktu (który jest cytatem) na znaczenie. Obraz jest zatem formą prezentacji znaczenia. To *par excellence* konceptualna zasada wprowadzona przez Josepha Kosutha, który zdefiniował sztukę jako tworzenie znaczeń (*making meaning*). Zarazem wskazał źródła tej zmiany mówiąc, że „cała sztuka po Duchampie jest konceptualna.”<sup>3</sup>

Janusz Bogucki w opracowaniu *Sztuka Polski Ludowej* wskazał jako źródło sztuki Jerzego Krechowicza dzieło Marcela Duchampa.<sup>4</sup> Lecz nie tylko jego – wymienia także Bauhaus, happeningi Allana Kaprowa, Red Groomsa, Roberta Withmana czy Cleasa Oldenburga, ale też polskich twórców awangardowych: Witkacego i Kantora. Oprócz tego zwracają uwagę wymieni: László Moholy-Nagy, Nicolas Schöffer, Jean Tinguely, czyli artyści wykorzystujący w swojej sztuce mechanizmy maszynowe. Lista Boguckiego jest długa. Sam Krechowicz w *statement*, towarzyszącym spektaklowi Teatru Galeria *Pies, a także brak psa* (1963), wskazał cały zestaw takich inspiracji.<sup>5</sup> Obejmuje on zarówno twórców sztuki awangardowej, jak i postawangardowej. Jedno nazwisko powtarza się zarówno w *statement* Krechowicza, jak i w analizach jego sztuki – Duchamp – kluczowa postać dla historycznej awangardy pierwszej połowy dwudziestego wieku, ale i dla przyszłości, która za chwilę miała nadejść, czyli przełomu konceptualnego lat siedemdziesiątych. Pokazuje to, że w okresie prowadzenia projektu Teatru Galeria Krechowicz dysponował pogłębioną świadomością źródeł sztuki współczesnej, że szedł po śladach awangardy. Jego inspiracje są różnorodne i obejmują właściwie całość (bez wyjątków) postaw artystycznych reprezentowanych w nurtach

2 Guy Debord, *Spoleczeństwo spektaklu oraz Rozważania o społeczeństwie spektaklu*, tłum. Mateusz Kwaterko (Warszawa: PIW, 2009), 136–139.

3 „All art (after Duchamp) is conceptual (in nature) because art only exists conceptually.” Joseph Kosuth, *Art after Philosophy*, in Idem, *Art After Philosophy and After. Collected Writings 1966–1990*, red. Gabrielle Guercio (Cambridge, MA: MIT Press, 2002), 18.

4 Janusz Bogucki, *Sztuka Polski Ludowej* (Warszawa: WAI F, 1983), 337, 341.

5 Jerzy Krechowicz, *Pies, a także brak psa*, <http://www.ata.e-teatr.pl/index.php?a=zbiory&b=galeria&id=1446>.

awangardowych wraz z ich późniejszymi konsekwencjami. Jego sztuka wynikała więc z możliwości, jakie daje obserwacja z dystansu historycznego, pozwalająca ująć całość sztuki wywodzącej się z tradycji awangard. Metoda jego pracy była więc dialektyczna i stanowiła syntezę zjawisk wcześniejszych. A jej wyrazem była z kolei metoda artystyczna, czyli kolaż.

Krechowicz rozpoczynał swoją karierę na trójmiejskiej scenie artystycznej z początkiem lat sześćdziesiątych, a jego praktyka artystyczna wynika ze sztuki tego czasu. Jest on też jej typowym reprezentantem. Całościowe spojrzenie na ten okres, z dystansu historycznego, pozwala dostrzec, iż nie ma już wtedy jednej wiodącej tendencji artystycznej (w tym sensie możemy mówić o postawangardzie). W sztuce współwystępują wszystkie zaistniałe do tej pory trendy awangardowe, a artyści mają do dyspozycji wszelkie wypracowane przez nie środki artystyczne. Były one na różne sposoby przepracowywane, rozszerzane i łączone. To sytuacja pluralizmu artystycznego, a więc taka, którą można nazwać postmodernistyczną, jednak od nazwanego tak późniejszego okresu lat osiemdziesiątych różniąc się tym, iż dotyczyła tylko sztuki, była jej stanem wewnętrznym. Nie obejmowała innych dyscyplin (zwłaszcza architektury) i nie była szerokim prądem kulturowym, wykraczającym poza sztukę. Tak opisana sztuka lat sześćdziesiątych ma wszelkie cechy okresu przejściowego: heterogeniczność, brak hierarchii i hybrydyczność form. Ten okres kończy się wraz z latami sześćdziesiątymi i pojawieniem się konceptualizmu, który zdominował sztukę następnej dekady, a więc w latach siedemdziesiątych znów możemy mówić o wiodącym trendzie, o nowej awangardzie (neoawangardzie). Jednak w czasie, gdy Krechowicz buduje swoją świadomość artystyczną, który jest okresem jego niezwykle intensywnej działalności twórczej – konceptualizmu jeszcze nie ma, Kosuth nie napisał jeszcze swojego manifestu „Sztuka po filozofii.” Także później, przełom konceptualny nie odcisnął się znacząco na twórczości Krechowicza, który nigdy nie odszedł od prymatu dzieła, artefaktu w sztuce – choć zapewne wpłynął na jeszcze większą swobodę artystycznego postępowania w grze konwencjami, co jednak ma swoje źródła w latach sześćdziesiątych, w epoce przedkonceptualnej. Łącznikiem pomiędzy tradycją awangard pierwszej połowy dwudziestego wieku, latami sześćdziesiątymi, konceptualizmem lat siedemdziesiątych i postkonceptualizmem dekad następnych po współczesność jest Duchamp.

W świecie sztuki lat sześćdziesiątych, pośród dostępnych *a vista* środków artystycznych i strategii twórczych, „naturalną” metodą postępowania artystycznego jest ich łączenie, czyli kolaż. Tak szerokie rozumienie kolażu (a więc nie tylko jako procedury technicznej, sposobu postępowania prowadzącego do wytworzenia danego artefaktu, lecz także jako strategii poruszania się pomiędzy



dostępny konwencjami i czerpania z nich w celu tworzenia nowych całości, dzieł-hybrid) czyni z niego główną, dominującą formułę artystyczną sztuki lat sześćdziesiątych. U Krechowicza jest to widoczne w obrazach, plakatach oraz spektaklach. Te ostatnie są rozwinięciem metody kolażowania elementów w całość intermedialną. Jest to więc podstawowa strategia, obejmująca wszystkie rodzaje aktywności twórczej Krechowicza. A zarazem jest to strategia *par excellence* współczesna – cała światowa sztuka w latach sześćdziesiątych szła bowiem po śladach awangardy aż do przełomu conceptualnego, który odwracając sposób wartościowania dzieła sztuki, przesunął cele pracy artystycznej z tworzenia dzieła na tworzenie znaczeń (zgodnie ze wspomnianym wyżej sformułowaniem Kosutha). Jednak to sztuka lat sześćdziesiątych przygotowała ten przełom, dążąc do wyczerpania, krańcowego wyzyskania możliwości postaw awangardowych. Ten proces możemy obserwować w sztuce światowej, ale i w sztuce polskiej, czego działalność Krechowicza jest doskonałym przykładem. Jednak i tu pojawia się Duchamp – patron wszystkich radykalnych twórców. I te momenty w twórczości Krechowicza, gdy uwidacznia się odniesienie do Duchampa, są zarazem owymi śladami prowadzącymi po sztuce lat sześćdziesiątych.

Przeanalizujmy przykładowe użycie kolażu w pracach Krechowicza oraz jego inspiracje duchampowskie. Spójrzmy najpierw na ogólną kompozycję plakatów do przedstawień Teatru Galeria. Kompozycja większości plakatów jest oparta na zasadzie *horror vacui*. Płaszczyzna jest ściśle wypełniona drobnymi elementami wizualnymi, znakami i obrazami zaczerpniętymi z ikonosfery kultury masowej, magazynów ilustrowanych, reklamy. Powtarzające się elementy to znak wskazujący – dłoń z palcem wskazującym – oraz oko – motyw z repertuaru sposobu organizacji wizualności wypracowanego w Bauhausie, głównie przez twórcę teorii i praktyki wystawiennictwa – Herberta Bayera. Inny element ikoniczny to *Mona Lisa*, pojawiająca się także jako zmultiplikowana, a więc tym wyraźniej nawiązująca do swojej odpowiedniczki ready made z reprodukcji wykorzystanej przez Duchampa. Wśród nich pojawiają się elementy typograficzne, zarówno składające się na informację tekstową, jak i występujące samodzielnie. Litery i cyfry pochodzą z rozmaitych krojów pisma, rozmaite typy fontów są ze sobą wymieszane, kapitaliki są łączone z małymi literami. Linie napięć kierunkowych są trudne do jednoznacznego wyznaczenia, a raczej w jednej kompozycji jest ich wiele, prowadzą w rozmaitych kierunkach, stanowią więc kompozycje otwarte, typu *all over*. Powoduje to, iż są one bardzo dynamiczne, aż po wrażenie chaosu. Takie były kompozycje plakatów futurystów oraz dadaistów i surrealistów. Sposób użycia w nich liter i cyfr oraz innych elementów semiotycznych wywodzi się z kubistycznego kolażu. Ale tak też komponowali obrazy malarze akcji, gestu w amerykańskim abs-

trakcyjnym ekspresjonizmie i europejskim informel i taszyzmie oraz w równie bliskim artyście nurcie poszukiwania materii (*recherche de la matière*). Performatywność rozwiązań plastycznych miała wyrazić dynamikę nowoczesności, rozwoju technicznego, zmian kulturowych i *last but not least* kondycję współczesnego człowieka. Kolaż Krechowicza wyrażał performatywność lat sześćdziesiątych, ów miks środków wszelkich trendów awangard, ale i sytuację artysty poszukującego własnej drogi pośród tych wszystkich propozycji. Dodajmy jeszcze do tego kontekst społeczno-polityczny młodego artysty próbującego pracować w ówczesnej Polsce: jeżeli w świecie sztuki zachodniej w latach sześćdziesiątych awangarda była dla rówieśników Krechowicza mitem, punktem odniesienia dla wyobraźni, to w Polsce za żelazną kurtyną awangarda była dodatkowo zmitologizowana. Dla artystów mit awangardy był trudny do zweryfikowania, gdyż dzieł awangardy światowej nie było w polskich muzeach, a wystawy czasowe przybywały tu rzadko. Ponadto, wobec życia w państwie totalitarnym, gdzie funkcjonowała cenzura, a kontakty ze światem były ograniczane, mit wolności sztuki awangardowej funkcjonował ze zdwojoną siłą.

Tworzenie kolaży było stałą praktyką Krechowicza. Kolaże pojawiają się we wszystkich okresach jego twórczości. Jest to więc tendencja trwała, łącząca wszelkie poczynania artysty, niezależnie od medium. Kolaże determinują także jego poszukiwania malarskie. Obrazy często łączone są z przedmiotem, tworząc obiekty. Artysta stosuje rozmaite materiały, np. żywice, poszukując materii malarskiej w owych nie-malarskich technikach. Sposób użycia farby również w ostatecznym efekcie prowadzi do ukazania właściwości tego tradycyjnego materiału malarskiego, „natury” farby, decydującej o efekcie artystycznym i kierującym uwagę widza ku obrazowi i malarstwu jako dyscyplinie, które jest w tamtym czasie tematem samym w sobie, zgodnie z zasadą autonomii dzieła awangardowego. Materia farby zostaje wprowadzona do obrazu na zasadzie ready made, funkcjonuje tak jak element kolażu łączony z płaszczyzną podobrazia: czy jest to przedmiot, czy obraz z mediów, czy struktura materii malarskiej. Również w kompozycjach malarskich mamy do czynienia z *horror vacui*, co dowodzi spójności twórczych poszukiwań artysty. Obrazy Krechowicza są abstrakcyjne bądź figuratywne – te dwa światy artystyczne współistnieją w całej jego twórczości, nie ma między nimi owej ideologicznej różnicy, która była tak podkreślana w manifestach awangard. Nadrzędność zasady kolażu powoduje, że zarówno abstrakcja, jak i figuracja pełnią funkcje przedstawiające, następuje ich tematyzacja, a owa narracja dotyczy stanu sztuki awangardowej po awangardzie w latach sześćdziesiątych.

Chcę tu zwrócić uwagę na jeden szczególny element występujący w kolażach-obrazach, ale i pojawiający się w całej twórczości Krechowicza. To elementy mechaniczne: przedmioty ze świata

maszyn, technicznych konstrukcji. Zarazem jest to również aspekt *par excellence* awangardowy. W dziełach awangard obecność tych elementów jest reprezentacją nowoczesności, apologią epoki industrialnej. Ten sposób obrazowania był stosowany w obrazach malarskich oraz przede wszystkim w obrazach medialnych, fotografii i filmie. Wszystkie one są oparte na kolażu, a w mediach – na montażu. Owych technik montażowych było wiele, a także tworzenie urządzeń do rejestracji i tworzenia/odtworzenia obrazu medialnego stanowiło obszar wynalazczości – każdy twórca konstruował w tym pierwszym okresie takie urządzenia samodzielnie. Film Dżigi Wiertowa *Człowiek z kamerą* kończy sekwencja animacji „tańczącej” kamery, która jest właściwym bohaterem tego filmu. Maszyna produkująca efekty świetlne jest głównym tematem László Moholy-Nagya. W filmie – manifestie awangardy *Balecie mechanicznym* mamy zarówno postać marionetki, jak i obrazy poruszających się urządzeń mechanicznych, pracujące tłoki, obracające się koła zębate. Skojarzenia zmysłowe, erotyczne, ewokowane przez te obrazy, nie są nadinterpretacją. Wielki admirator nowoczesności i osiągnięć technicznych przemysłu samochodowego, Francis Picabia, tworzy obrazy przedstawiające elementy techniczne, inspirowane mechanizmami, tytułując jeden z nich wprost *Parade Amoureuse*. Oczywiście, i tu nie może zabraknąć Duchampa – jego *Panna młoda rozebrana przez swych kawalerów* niemal jest mechaniczną narzeczoną, a sferę kawalerów wypełniają rozmaite urządzenia mechaniczne, stanowiące dla owych kawalerów zarówno swoisty tor przeszkód, ale niekiedy pomoc w transmitowaniu ich energii libidalnej.

*Wielka szyba* jest także wielkim rozmiarowo kolażem (277,5 × 175,9 cm). U Krechowicza obrazowanie jak z *Baletu mechanicznego* pojawia się w spektaklu *Termitiera*, a w *Pies, a także brak psa* występują ruchome obiekty, w które włączony jest aktor, co przypomina obiekty z happeningów Allana Kaprowa (ale i ruchome obiekty Kantora). W swojej twórczości angażuje on całe instrumentarium wyobraźni modernistycznej, kolażowo składane w całości rozmaitych dzieł plastycznych i scenicznych.

Jak więc można interpretować obecność kolażu w twórczości Krechowicza? Tak jak wskazałem powyżej, kolaż był podstawowym środkiem artystycznym w czasie, gdy kształtowała się i rozwijała jego indywidualność artystyczna, czyli w końcu lat pięćdziesiątych i na początku lat sześćdziesiątych. Oznacza to, że jest on nie tylko podstawą praktyk formalno-artystycznych, ale i podstawą teoretyczną, zasadą decydującą o sposobie myślenia o sztuce i jej definiowaniu, a więc funkcjonującą na poziomie metaartystycznym. Dlatego też propozycja sposobu interpretacji sztuki Krechowicza jest zakorzeniona w stanowiskach teoretycznych będących próbą poradzenia sobie z sytuacją, iż myślenie o sztuce

stało się również „kolażem” rozmaitych postaw teoretycznych, a zarazem podejmujących wysiłek podsumowania stanu refleksji nad sztuką tego czasu.

W sztuce światowej chciałbym wskazać na wpływy artykułu Morrisa Weitza pt. „The Role of Theory in Aesthetics” (1956).<sup>6</sup> Natomiast spośród polskich badaczy, którzy powoływali się na artykuł Weitza, chciałbym odwołać się do tekstu Grzegorza Dziamskiego pt. „Problem definicji,” zamieszczonego w książce *Szkice o nowej sztuce* (książka ukazała się w 1984 roku, ale zbiór powstał w 1981).<sup>7</sup> Refleksja Dziamskiego ma szczególne znaczenie dla sztuki polskiej, gdyż był on zawsze blisko artystów, towarzyszył im, a także pracował jako kurator i organizator wydarzeń artystycznych w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych w ramach ruchu galerii konceptualnych. Jego książka stanowi w zamierzeniu podsumowanie tej dekady, ale z referencjami do lat sześćdziesiątych, ukazując między nimi raczej ciągłość i kontynuację zagadnień niż różnicę i zerwanie. Swoje rozważania Dziamski zaczyna od odwołania się do *Fontanny* Duchampa, który tym dziełem zadał pytanie o definicję sztuki, na które od ponad 100 lat odpowiadają kolejne pokolenia artystów i teoretyków, dowodząc, że sztukę od innej wytwórczości odróżnia teoria i że sztuka najpierw powstaje na poziomie meta, a potem jako produkt. Dziamski omawia definicje sztuki formułowane w filozofii, historii sztuki, socjologii, ale głównym problemem jest dla niego definiowanie w estetyce, gdyż ta dąży do definicji uogólniającej, czyli esencjalistycznej. A takowej w sztuce dwudziestego wieku (jego części obserwowanej przez Dziamskiego) sformułować nie sposób wobec różnorodności występujących równocześnie nurtów i postaw indywidualnych, które pozostają względem siebie w stanie intermedialnej relacji dialektycznej, czyli performatywnej. I tu Dziamski odwołuje się do Weitza i jego artykułu, w którym tenże sięga do teorii Wittgensteina o podobieństwie rodzinnym (*family resemblances*). Weitz zaproponował przesunięcie w sposobie stawiania pytania o definicję sztuki z w gruncie rzeczy metafizycznego pytania „Co to jest sztuka?” („What is art?”) na pytanie o słowo – „Jakiego rodzaju pojęciem jest »sztuka«?” („What sort of concept is ‘art’?”). W konsekwencji zamiast zajmować się zbiorem rozmaitych artefaktów (desygnatów), które można opatrzyć pojęciem „sztuka,” zajmujemy się zawartością samego pojęcia. Dla Dziamskiego – badacza sztuki konceptualnej było to bardzo poręczne stanowisko, gdyż dodatkowo uzasadniało postawy artystów stawiających na analizę języka sztuki i tworzenie znaczeń, a nie artefaktów. Znalezienie podobieństwa w obrębie

6 Morris Weitz, „The Role of Theory in Aesthetics,” *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* Vol. 15, No. 1 (Sep., 1956): 27–35.

7 Grzegorz Dziamski, *Szkice o nowej sztuce* (Warszawa: MAW, 1984).

rodziny znaczeń wydawało się salomonowym rozwiązaniem, gdyż pozwalało uniknąć trudności definicji esencjalistycznej, zmuszającej do podporządkowania jednemu pojęciu całej różnorodności dzieł sztuki. Ponadto wyjściowy antyesencjalizm zakładał otwartość, a więc większą inkluzywność, co pozwalało uchwycić dynamikę zmian (performatywność) sztuki poprzez włączanie do owej „rodziny” nowych „członków.”

Natychmiast jednak Dziamski wskazuje główną wadę takiego ujęcia – jego nadmierną otwartość.<sup>8</sup> Zarazem jednak w innym miejscu potwierdza prawomocność definicji Weitzza w stosunku do sztuki lat sześćdziesiątych.<sup>9</sup> Dalej, charakteryzując próby ograniczenia otwartości propozycji definicyjnej Weitzza, przechodzi z obszaru estetyki do kulturoznawstwa, gdzie właśnie funkcja sztuki staje się podstawą definiowania. Ale to dotyczy konceptualnych lat siedemdziesiątych. Określenie na nowo funkcji sztuki zostało wskazane jako podstawa zmiany sposobu rozumienia pojęcia „sztuka” przez Kosutha w jego tekście-manifeście pt. „Art After Philosophy” (1969). Zmiana polega na przesunięciu z estetyki (funkcja dekoracji) na funkcję „tworzenia znaczeń” pojęcia „sztuka.” To właśnie tę część tekstu kończy słynne zdanie: „Art is the definition of art.”<sup>10</sup> Trochę wcześniej w tym samym tekście przywołał on termin rodzinnego podobieństwa jako czegoś naturalnego w dziełach sztuki Zachodu, nawet tych o nieustalonej jeszcze „morfologii,” jak dzieła sztuki modernistycznej (co obejmuje u niego lata sześćdziesiąte), i w których poszukuje on nowego sposobu definiowania sztuki. Wróćmy jednak do artykułu Weitzza i jego sposobu zastosowania rodzinnego podobieństwa. Zgodnie z jego tytułem, celem Weitzza jest wskazanie roli teorii wobec – zdawałoby się – porażki teorii estetycznych niebędących w stanie zdefiniować pojęcia „sztuka,” co nie jest, jak zauważa, przypadłością wyłącznie czasów (jemu) współczesnych. Wobec niemożności definicji uogólniającej, obejmującej „wszystko,” proponuje poszukiwanie podobieństw i relacji między zjawiskami, jakie ma objąć nasza definicja. Tu – dodam – praca estetyka wymyka się z jego dziedziny i wkracza w obszar historyka sztuki – wszak komparatystyka to podstawa jego metody. Zaletą koncepcji definicyjnej Weitzza jest jej zdroworozsądkowość i zbliżenie

8 „»Jakieś podobieństwo« można wykryć między prawie każdymi dwoma dowolnie wybranymi wytworami, dlatego też otwartość definicji Weitzza okazała się nadmierna.” Dziamski, 27.

9 „Niemożność wskazania obiektywnej funkcji wypełnianej przez praktykę artystyczną i w związku z tym uznanie za sztukę tych wszystkich wytworów i czynności, które potrafiły odnaleźć dla siebie miejsce w kontekście wytworzonym przez historię sztuki, zyskało w latach sześćdziesiątych teoretyczne uzasadnienie w definicji zaproponowanej przez M. Weitzza.” Dziamski, 43.

10 Kosuth, 24.

pracy naukowca do potocznego doświadczenia, co było celem filozofii Wittgensteina w *Dociekaniach*. Tu nie ma logiki w sensie ogólnym, ale jest „logika” twórczości, np. artystycznej. Weitz nawet jako przykład niejasności i nierozstrzygalności definicyjnej przytacza m.in. kolaż.<sup>11</sup> Rozszerzanie pola dyscyplin i stapianie mediów w nowe intermedialne całości – to cechy sztuki lat sześćdziesiątych, a ich metateoretyczną zasadą jest kolaż. Można powiedzieć, iż są one oparte na filozofii kolażu (przez pojęcie „filozofia” należy tu rozumieć filozofię sztuki bądź estetykę). Co więcej – w sztuce tego czasu nie ma prób ogarnięcia całego jej pola jedną definicją, a dominuje przekonanie o niemożności takiej definicji. W tym sensie Jan Świdziński przedstawia sytuację na polu teorii, jako „Spór o istnienie sztuki,”<sup>12</sup> co odzwierciedla ówczesną fundamentalną wątpliwość. Zamiast wysiłku tworzenia takiej definicji pozwalającej uznać coś za sztukę Weitz proponuje stosowanie wobec dzieł „kryteriów rozpoznawczych” (*criteria of recognition*) zaczerpniętych z różnych teorii. W każdym dziele rozpoznać możemy ich kilka, a więc zobaczyć ich kolaż. Ich porównywanie pozwala wyodrębnić już ich „rodzinę.” Oprócz tego, ponieważ już samo nazwanie czegoś sztuką ma charakter oceniający, to wszelkie teorie w sztuce (estetyce), Weitz nazywa je „wyróżniającymi” (*honorific definition*), stanowią kryterium rozpoznawcze. W ten sposób rola teorii nie tylko nie upada, ale fundamentalnie się zwiększa, gdyż każdorazowo pojęcie sztuki jest na nowo budowane i dyskutowane w oparciu o teorie czy ich elementy rozpoznawane w dziele. Mimo różnego uporządkowania w dziełach relacje „rodzinne” między elementami nadają im rozpoznawalność, pozwalają uznać za odrębne, oryginalne całości. Taki sposób posługiwania się elementami w historii sztuki nazywa się eklektyzmem.

Modernizm, dla którego głównym kryterium było nowatorstwo, nadał pojęciu eklektyzmu znaczenie negatywne. Tymczasem dziś, po postmodernizmie patrzymy na taką metodę jako równie eksperymentalną i odkrywczą oraz mającą dużą moc tworzenia znaczeń. Właściwie można powiedzieć, że nie tylko „półhistoryzm” postmodernistyczny, ale i cała sztuka o proveniencji klasycyzującej jest eklektyzmem. A to już większa część historii sztuki Zachodu. Eklektyzm poawangardowy lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych, czasu teorii Weitza i twórczości Krechowicza, nadawał charakter sztuce tego czasu. A jego głównym środkiem artystycznym był kolaż.

---

11 „'Is this collage a painting or not?' does not rest on any necessary or sufficient properties of painting but on whether we decide – as we did! – to extend 'painting' to cover this case.” Weitz, 32.

12 Jan Świdziński, „Spór o istnienie sztuki,” *Życie i Myśl* nr 5 (1970): 98–105.

### Bibliografia

Bogucki, Janusz. *Sztuka Polski Ludowej*. Warszawa: WAI F, 1983.

Debord, Guy. *Spółczesność spektaklu oraz Rozważania o społeczeństwie spektaklu*, tłum. Mateusz Kwaterko. Warszawa: PIW, 2009.

Dziamski, Grzegorz. *Szkice o nowej sztuce*. Warszawa: MAW, 1984.

Kosuth, Joseph. „Art after Philosophy.” W Idem, *Art After Philosophy and After. Collected Writings 1966-1990*, red. Gabrielle Guercio. Cambridge, MA: MIT Press, 2002.

Krechowicz, Jerzy. *Pies, a także brak psa*, <http://www.ata.e-teatr.pl/index.php?a=zbiory&b=galeria&id=1446>.

Świdziński, Jan. „Spór o istnienie sztuki.” *Życie i Myśl* nr 5 (1970): 98-105.

Weitz, Morris. „The Role of Theory in Aesthetics.” *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* Vol. 15, No. 1 (Sep., 1956): 27-35.

Wolff, Rachel. „Cut-and-Paste Culture: The New Collage.” *ARTnews*, <http://www.artnews.com/2013/12/12/the-new-collage/>.





Grażyna Szcześniak  
Muzeum Narodowe w Gdańsku

**OD MALARSTWA MATERII  
DO META-MALARSTWA  
MATERII.**

**OBRAZY, RYSUNKI, KOLAŻE  
JERZEGO KRECHOWICZA**

Ewokuje to malarstwo podstawowe mity człowiecze, a wraz z nimi wynosi na powierzchnię lęki i koszmary ze snów współczesnego człowieka.<sup>1</sup>

Bogdan Justynowicz

Jerzy Krechowicz kończy edukację artystyczną w 1961 roku dyplomem w Katedrze Malarstwa gdańskiej PWSSP, w pracowni Stanisława Borysowskiego. Obrazy, które tworzy tuż po studiach, w latach sześćdziesiątych ubiegłego wieku, świadczą o wysokiej świadomości artystycznej autora. Było to malarstwo indywidualne i dojrzałe, zapowiadające mu świetlaną przyszłość w malarskiej karierze, wystarczające do zajęcia miejsca w gronie wybitnych malarzy. Krechowicz jednak bardziej niż ku malarstwu skłaniał się ku interdyscyplinarności działań artystycznych. Twórczość, której w tamtym okresie się poświęca, którą się przywołuje i o której się mówi najczęściej, dotyczy pogranicza sztuk. Jej głównym wyrazem stał się stworzony z inspiracji Krechowicza, wraz z kolegami ze studiów, teatr – sławna Galeria, która była, jak pisze o tym Zofia Watrak: „zupełnie odrębnym zjawiskiem lat sześćdziesiątych, z niczym nieporównywalnym (...), znacznie wyprzedzającym nie tylko doświadczenia teatru plastycznego w Polsce, ale również późniejsze nurty w sztuce, zmierzające do teatralizacji plastyki.”<sup>2</sup> Z tego to powodu niedająca się sklasyfikować twórczość artysty jest „uwzględniana częściej przez teatrologów i krytyków teatralnych niż krytyków i historyków sztuki.”<sup>3</sup> Istotnie, działania teatralne spychają w cień twórczość *stricte* plastyczną, a w bibliografii Krechowicza z tamtego czasu trudno znaleźć do niej odniesienia – teatr zajmuje w niej główne miejsce z niewątpliwą krzywdą dla malarstwa i rysunku. Tymczasem obrazy powstają, ale sporadycznie, jakby od niechcenia, i świadczą o zainteresowaniu nowatorską formułą rozumienia obrazu i materii malarskiej, całkowicie odmienną od dotychczasowych praktyk gdańskiej szkoły.

Od początku jej istnienia (1945), jeszcze w Państwowym Instytucie Sztuk Plastycznych z siedzibą w Sopocie, w gdańskiej uczelni dominował koloryzm – założyciele szkoły: Janusz Strzałecki, Juliusz Studnicki, Krystyna Łada-Studnicka, Józefa

1 Cyt. za: Bogdan Justynowicz, „Krechowicz,” w *Jerzy Krechowicz. Collage*, red. Natalia Kruss-Karmazyn (Sopot: PGS w Sopocie, 2002). <https://www.pgs.pl/artysta-zyciorys/krechowicz-jerzy>.

2 Zofia Tomczyk-Watrak, *Wybory i przemilczenia. Od szkoły sopockiej do nowej szkoły gdańskiej* (Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2001), 49.

3 Ibidem.

Wnukowa, Jacek Żuławski wywodzili się z przedwojennych ugrupowań kolorystycznych. Liczyło się więc „rozstrzyganie” powierzchni płótna „po malarsku,” za pomocą koloru, który pełnił główną rolę w budowaniu formy. Ogromne znaczenie miał także solidny warsztat i, jako punkt wyjściowy tworzenia, studium natury. Tego kolorystycznego prymatu w przypadku Gdańska nie ograniczały wpływy przedwojennych tradycji awangardowych, jak to miało miejsce w innych miastach Polski.

Dominację koloryzmu w gdańskiej uczelni wzmogły wpływy silnych osobowości dawnych członków Komitetu Paryskiego, którzy w różnych okresach zasilali grono pedagogiczne uczelni. Jedną z pracowni malarstwa prowadził Artur Nacht-Samborski (1947–1949), a po przeniesieniu uczelni do nowej siedziby w gdańskiej Zbrojowni (1954) do grona profesorów dołączył Jan Cybis (1955–1957) i wreszcie Piotr Potworowski, który od powrotu z Anglii w 1958 roku do śmierci w 1962 wykształcił spore grono artystów. To właśnie jemu uczelnia zawdzięcza przezwyciężenie pokolorystycznej stagnacji przez wskazanie nowoczesnej formuły wykorzystania kolorystycznych tradycji, bliskiej ekspresyjnej abstrakcji, jednak nadal utrzymującej się w nurcie zapoczątkowanym onegdaj przez postimpresjonizm.<sup>4</sup>

Zasadniczą rolę w procesie otwarcia się edukacji artystycznej w Gdańsku na pozakolorystyczne, awangardowe kierunki odegrał fakt przyjęcia w roku 1953 w poczet profesorów szkoły Stanisława Borysowskiego, który podjął funkcję kierowania Katedrą Malarstwa i prowadzenia jednej z pracowni.<sup>5</sup> Borysowski, uczeń Pankiewicza, w latach pięćdziesiątych zrezygnował z figuracji na rzecz abstrakcji, której był gorącym orędownikiem. Dzięki niemu dochodzące wówczas w Polsce mocno do głosu wpływy awangardy związanej z abstrakcją niegeometryczną – informelem, w tym z główną jego odmianą – tasyzmem, mogły zaistnieć na gruncie gdańskiej uczelni. Pojawiła się pierwsza fala absolwentów PWSSP, którzy wyłamali się z dotychczasowej kolorystycznej konwencji szkoły sopockiej. Wśród nich znalazł się również Krechowicz. Jakże zatem było jego malarstwo w swoich początkach, w latach sześćdziesiątych? Trzy przykłady z tego okresu znajdują się w zbiorach Muzeum Narodowego w Gdańsku. Obrazy te cechuje stylistyczna jednorodność – monochromatyzm, reliefowość i przede wszystkim bezprzedmiotowość.<sup>6</sup> Formalny ich ogląd wskazuje jednoznacznie

4 Elżbieta Kal, „Od akademii *in spe* w Sopocie do Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku,” w *Akademia Sztuk Pięknych w Gdańsku. Tradycja i współczesność*, red. Wojciech Zmorzyński (Gdańsk: Muzeum Narodowe w Gdańsku, 2005), 16–23.

5 Borysowski jednocześnie pracował na Wydziale Sztuk Pięknych na Uniwersytecie Mikołaja Kopernika w Toruniu.

6 W tamtym czasie muzealne zasoby sztuki współczesnej w dużej mierze powiększały się dzięki darom różnych organów władzy i instytucji kul-

na związki z malarstwem materii: „W latach 60. i 70. XX wieku tworzył [J. Krechowicz] malarstwo polemicznie lub ironicznie nawiązujące do modnych tendencji, np. do malarstwa materii: ciemne, monochromatyczne prace o gęstej, drapieżnej powierzchni.”<sup>7</sup> Nie wszystkie dzieła pasują do powyższego opisu – w zbiorach gdańskiego muzeum jest obraz utrzymany w zadziwiającej pastelowej kolorystyce kremowomorelowej. Wszystkie natomiast charakteryzują się specyficzną fakturą kawałków tkanin z nakładającymi się na siebie odciskami szwów, przeszyc czy śladów po napach, ułożonych w określonym porządku, tworzącym rozmaite, często elipsoidalne formy. Część tych efektów artysta uzyskał przyklejając, bądź przyszywając kawałki materiału do podłoża (o czym świadczą szwy na odwrocie); część przez ich odcisk w farbie. Na szczególną uwagę zasługuje tu dzieło o metaforycznym tytule *Stare* i takim też wyrazie formalnym. Płótno, utrzymane w brych szarościach i czerni, zaskakuje paradoksalną „wielobarwnością” tonalnych różnic. Mocno rozbudowana fakturalnie powierzchnia tworzy sugestywną kompozycję urzekającą swoją urodą. Dodac należy, że w duchu malarstwa materii tworzył wówczas również Borysowski.<sup>8</sup>

Malarstwo materii, kierunek zaliczany do szeroko pojętego tasyzmu, na przełomie lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych najpełniej oddawał istotę polskiej awangardy i, z perspektywy czasu, uznawany jest wręcz za „formułę nowoczesności” w sztuce polskiej.<sup>9</sup> Termin „malarstwo materii” powstał później, jako próba określenia z perspektywy czasu specyfiki zjawiska trudnego do zdefiniowania, bo bardzo zróżnicowanego, które pojawiło się na Zachodzie (Burri, Tapies, Fautrier, Dubuffet) i bardzo szybko dotarło do Polski, przejawiając się w twórczości artystów o różnorodnych rodowodach malarskich, wywodzących się z różnych

---

turalnych. Takim był bogaty dar z 1967 roku od Gdańskiego Towarzystwa Przyjaciół Sztuki, w którym wśród dzieł wielu gdańskich artystów znalazł się też obraz Krechowicza. Drugi obraz muzeum otrzymało z Prezydium Wojewódzkiej Rady Narodowej. Ciekawa jest historia trzeciego obrazu: znaleziono go na poremontowym gruzowisku na podwórzu jednej z gdańskich kamienic. Świadomy wartości obrazu znalazca przyniósł go do Pałacu Opatów w Oliwie (Oddział Sztuki Nowoczesnej Muzeum Narodowego w Gdańsku). Mimo że dzieło nie jest sygnowane, zbieżności stylistyczne z pozostałymi pracami jednoznacznie wskazywały Krechowicza jako autora, co zostało przez niego potwierdzone. Obraz zasilil zbiory malarstwa MNG.

- 7 Elżbieta Kal, „Jerzy Krechowicz,” w *Encyklopedia Gdańska*, red. Jarosław Mykowski et al. (Gdańsk: Fundacja Gdańska, 2012), 537.
- 8 Znakomite przykłady malarstwa materii Borysowskiego znajdują się m.in. w zbiorach Muzeum Narodowego w Gdańsku i Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Toruniu.
- 9 Piotr Majewski, *Malarstwo materii w Polsce jako formuła „nowoczesności”* (Lublin: Katolicki Uniwersytet Lubelski, 2006). Publikacja Piotra Majewskiego najpełniej ujmuje tematykę malarstwa materii w Polsce z dotychczasowych opracowań tematu.

ośrodków. Punktem wyjścia zrozumienia istoty tego nurtu jest znaczenie samego słowa „materia” – w sensie materii malarzkiej. W przypadku malarstwa tradycyjnego w procesie jego odbioru jest ona eliminowana – pełni rolę wyłącznie służebną w uzyskaniu efektu malarzkiego, czyli obrazu. Dopiero w kubitowych kolażach zaczyna podlegać emancypacji, aby w powojennym malarstwie awangardowym (ale nie we wszystkich jego nurtach) zyskać samoistną wartość: „Materialne podłoże samo w sobie stało się interesujące artystycznie nie tylko jako płaska powierzchnia, na której kolory występują w określonym porządku [jak w sławnej definicji obrazu Maurice'a Denisa], lecz na której mogą być »zespolone również inne tworzywa z ich specyficznymi jakościami«.”<sup>10</sup> W Polsce malarstwo materii miało inny charakter niż na Zachodzie: doszły u nas do głosu elementy metaforyczne, wynikające z podświadomie przywoływanymi treści ukrytych w dosłowności użytych materiałów. Dlatego można mówić o polskiej szkole malarstwa materii, którą cechowały też poszukiwania fakturalne. Jak pisze Piotr Majewski, w jego formule wypowiedzieli się najwybitniejsi polscy artyści „o różnych rodowodach malarzskich i odmiennych zainteresowaniach estetycznych.”<sup>11</sup> Niewątpliwie to stwierdzenie odnosi się zarówno do Krechowicza, jak i jego profesora – Borysowskiego.

W latach sześćdziesiątych równocześnie z malarstwem sztalugowym powstają abstrakcyjne rysunki, cechujące się dużą ekspresyjnością formy o wyraźnych konotacjach organicznych.

Krechowicz najczęściej używał czarnej farby drukarskiej, malarsko pokrywając nią w całości płaszczyzny kartonów za pomocą mocno zróżnicowanych, często pociągłych plam, niekiedy o stopniowanej świetlistości, uzyskanej dzięki ścieraniu farby. Interpretując te prace, można było w nich dostrzec „życie przenikających się kształtów, materii, nawarstwianych nawzajem smug i rozbłysków światła, przecucie pewnych tajemniczych przestrzeni,” które były „równocześnie jak gdyby plastycznym zapisem egzystencji przeczuwalnych (...)”<sup>12</sup>

Rysunki będą stale obecne w twórczości Krechowicza. Ekspresyjność formy, od lat sześćdziesiątych, stanie się ich charakterystyczną cechą, mimo późniejszej rezygnacji z czystej abstrakcji na rzecz zakamuflowanej w plątaninie plam i kresek figuratywności. Rysunki powstają na trzy sposoby: tworzone spontanicznie, o energicznie kładzonej kresce, uzupełnianej niekiedy plamą i, podobnie jak te z lat sześćdziesiątych, oddziałujące niekiedy malarsko, o dużym ładunku ekspresji (np. *Turboturban*,

10 Majewski, *Malarstwo materii w Polsce*, 51.

11 Ibidem, 16.

12 Ignacy Witz, *Plastycy Wybrzeża* (Gdańsk: Wydawnictwo Morskie 1969), 106–107.

*Malarz, Czador, Dalba*) lub też wyczelowane, pracowicie pokryte starannie kładzionymi drobnymi fragmentami linii i punktów (*Figura, Pinokio*), uformowanymi w nierzeczywiste, tajemnicze postacie i kształty. Są też rysunki cechujące się większą linearnością, łączące elementy poprzednich stylów (*Inkluz, Dżoker* czy bardzo efektowne *Inwersje*, rysowane bielą na czerni pojędyncze głowy, o afrykańskiej czy aborygeńskiej ornamentyce). Bez względu na poziom dynamizmu tych prac łączy je jedna cecha, zresztą charakterystyczna też dla większości przykładów malarstwa, mianowicie – hieratyczność ujęcia i jednopłaszczyznowość.

Istotą jego rysunków jest skłonność do mnożenia, rozdrabniania składników przedstawienia na różnorodne struktury drobnych punktów, linii i kresek. Oko odbiorcy błądzi w gąszczu trudnych do zidentyfikowania zawiłych form, wypełniających arkusz kartonu w myśl zasady *horror vacui*. (...) ich źródłem jest, tak typowa dla osobowości Krechowicza, potrzeba zabawy formalnej. (...) Można zatem rysunki Krechowicza lokować w poetyce ekspresyjnej groteski z jej swoistą strukturą znaków wizualnych i fantastycznych tworów hybrydycznych, złożonych z części przedmiotów.<sup>13</sup>

W czasie kiedy przestaje działać Teatr Galeria (1967), Krechowicz odkrywa dla siebie niszę kreacji artystycznej, która stanie się charakterystyczną dla artysty i bardzo specyficzną formą ekspresji – kolaże. Początkowo były to, często popartowskie z ducha, klasyczne kolaże wypełniane fragmentami rzeczywistości, dające obraz pełnego chaosu świata lat siedemdziesiątych, osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych. W latach dziewięćdziesiątych powoli zaczęły one ustępować miejsca kolażom tworzonym za pomocą komputera – pojawiła się nieznaną słownikom terminów plastycznych autorska nazwa techniki: *scano-collage*, wiążąca się tylko z twórczością Krechowicza. Kolaże komputerowe układają się w cykle o mocno rozbudowanej warstwie treściowej, zaznaczonej już w tytułach. Uwagę przykuwają *Figury Labiryntu*. Poszczególne „figura,” opatrzone kolejnym numerem, stanowi temat jednej pracy z cyklu. Przedstawiona na pierwszym planie w hieratycznej pozie, jest wyobrażeniem postaci o kulturowych konotacjach: starożytnych bogów (np. Anubisa), antycznych greckich „okaleczonych” rzeźb, ludzi z pierwotnych plemion w zwierzęcych maskach itp.; w tle za nimi rozgrywają się sceny destrukcji współczesnego świata – następstwa działalności człowieka, zwiedzonego fałszywymi wartościami – wojna, przemoc, zniszczenie środowiska, skutki

13 Cytat z artykułu Zofii Watrak o twórczości Krechowicza w związku z wystawą jego prac w gdyńskiej galerii Cyganeria w 2015 roku: <https://rozrywka.trojmiasto.pl/Jerzy-Krechowicz-Wystawa-imp400999.html>.

chciwości, nadmiernej konsumpcji, walki o władzę i przywileje. Tak więc symbolika labiryntu, kształtowana od starożytności, wiążąca się z wieloma znaczeniami o negatywnych kontekstach (zagubienie, zamieszanie, chaos, bałagan, komplikacje, pułapki, tortury, demoniczne zwodzenie), uzyskała tu należyty wyraz. Wydźwięk tego cyklu jest niewątpliwie wyraźnie humanitarny, wskazujący na kondycję błędzącej ludzkości.

W latach dziewięćdziesiątych pojawiają się też cykle o całkowicie odmiennym charakterze, zadziwiające nową, odkrywczą poetyką. Ponownie w centrum zainteresowania artysty, podobnie jak to miało miejsce w początkach jego malarstwa, znajduje się konkretna materia, jako forma plastyczna niosąca wiele wtórnych, metaforycznych znaczeń. Oto bohaterami kolaży stają się powierzchnie różnych przedmiotów – urządzeń mechanicznych bądź elektronicznych. Przy czym Krechowicza nie interesuje „przedmiot gotowy” jako taki, jak u Marcela Duchampa, ale sama jego materia – powierzchnia, tekstura, oddziaływanie na siebie form plastycznych poszczególnych fragmentów mechanizmów: kółek, trybików, zębatek, śrub, śladów lutowań i tym podobnych elementów; niekiedy laikowi trudnych do określenia, które, powiększone, czasem wręcz mikroskopowo, ulegają transformacji, stając się składnikami abstrakcyjnego *de facto* obrazu. Cykle: *Archeologia szuflady*, *Koniunkcje*, *Transkrypcje*, *Transmutacje*, *Kondakary*, *Obiekty asymetryczne* eksponują powiększenia powierzchni przedmiotów, najczęściej metalowych, zdegradowanych zużyciem czy wręcz poddanych już procesowi przetapiania, ale emanujących „blaskiem, własnym światłem i cieniem (...) zaskakujące zestawienia [fragmentów] tworzą swoiste napięcia skojarzeniowo-emocjonalne. Kolaż przestaje być tylko nośnikiem obrazu rzeczy, a staje się też miejscem akcji, zdarzenia, uwikłanego w metaforykę rzeczy. Artysta wciąż widza w grę, labirynt wyobraźni, którego reguły odnaleźć można w świadomości mitycznej i kulturowej.”<sup>14</sup> Ogląd tych prac nasuwa nieodpartą myśl, że oto ma się do czynienia z kontynuacją praktykowanego przez Krechowicza w latach sześćdziesiątych malarstwa materii, z tym że przeniesionego z poziomu rzeczywistego na poziom inny, wirtualny, gdzie może już mówić o metamalarstwie materii.<sup>15</sup> Rzeczywistym przedmiotom, będącym punktem wyjścia tych kompozycji, artysta nie nadaje jeszcze znaczenia tworu artystycznego. Dopiero obróbka komputerowa zdjęcia-skanu, która, stwarzając poprzez powiększenie możliwości uzyskania dodatkowych efektów, powoduje zaistnienie dzieła sztuki. Fenomenem jest, że Krechowicz sam nie posługuje się komputerem, więc jak pisze Zofia Watrak:

14 Ibidem.

15 Grażyna Szcześniak, *Abstrakcja. Co to znaczy?* (Olsztyn: BWA Olsztyn, 2010), 66. Kat. wyst.

„w tym procesie pełnił rolę reżysera i scenarzysty, kontrolującego zamierzony przez niego kształt artystyczny. Korzystał z wiedzy i umiejętności programisty, świadom jednak własnego celu, ale też otwarty na nieprzewidywalne efekty, jakie pojawiają się w trakcie przekształcania obrazu (...). Fascynacja możliwościami nowych narzędzi poszerzała i ułatwiała mu realizację własnych projektów, zawsze jednak ze świadomością przewagi ręki i wyobraźni, która pozwalała scalać odległe światy przestrzeni, materii i wyobrażeń.” Według Watrak kolaż „określa charakter twórczości Krechowicza z nieodłączną dla jego osobowości postawą intelektualnego dystansu, surrealistycznej gry znaczeniami, podszytej ożywczą skłonnością do zabawy o lekkim zabarwieniu humoru, czasem ironii.”<sup>16</sup>

Obok licznych kolaży pojawiają się rzadkie, ale cenne obrazy *stricte* malarskie; tak jakby artysta przesycony nadmiarem nowoczesnej techniki wracał od czasu do czasu do źródeł, łąpał oddech. Obrazy te, sporadycznie wychodzące spod ręki Krechowicza, układają się w sznur „klejnotów” o takim samym blasku. Zdziwiałam bowiem ich jednorodność – widoczne jest, że zarówno te malowane już w dwudziestym pierwszym wieku, jak i te z lat sześćdziesiątych wyszły spod tej samej ręki. Nie świadczy to bynajmniej o artystycznej stagnacji, przeciwnie, każdy z tych obrazów przynosi coś nowego, świeżego; razem świetnie się dopełniają. Mniej lub bardziej utrzymane są w konwencji malarstwa materii, czego dobitnym wyrazem są obrazy z lat osiemdziesiątych tworzone z użyciem skóry (*Święty Jerzy*). Powierzchnia, faktura odgrywa ciągle zasadniczą rolę w tych zarówno figuratywnych, jak i abstrakcyjnych płótnach, silnie oddziałując na widza swoją chropowatością, ubytkami warstwy malarskiej, kolorystyczną powściągliwością, a także kontrastem między jednolicie traktowanym tłem a motywem głównym – jak zwykle hieratycznie ujętą syntetyczną postacią ludzką czy samą głową (na przykład *Autoportret Sarmacki*, *Figura* czy niesamowita *Maska*, przedstawiająca pokiereszowaną „twarz” niby-ludzkiego tworu).

Dużą rolę odgrywają tytuły, które towarzyszą twórczości Krechowicza cały czas. W sposób istotny dopełniają dzieła, skierowują uwagę w stronę właściwej interpretacji, chociaż nigdy nie chodzi o interpretację jednoznaczną i jedynie słuszną. Są metaforyczne i sens ich „przeñośności” należy bardziej wyczuć niż zrozumieć.

Patrząc z punktu widzenia historii sztuki na twórczość Krechowicza, można stwierdzić, że kluczem do jej zrozumienia jest malarstwo materii, jako punkt wyjścia wielu działań artysty i wyznacznik ich oryginalności. Znaczenie tego terminu w jego *oeuvre* ulega nieustannym metamorfozom, od obrazów z lat sześć-

16 Watrak, <https://rozrywka.trojmiasto.pl/Jerzy-Krechowicz-Wystawa-imp400999.html>.



dziesiątych, poprzez używanie farby drukarskiej w pierwszych rysunkach, sztukę klasycznego kolażu, po zgoła rewolucyjne podejście do materii w seriach scano-collage'y. Jednak najbardziej wysublimowaną materią było światło, używane przez Krechowicza w Teatrze Galeria. Nie było ono „instrumentem oświecenia, jakiego używa w teatrze scenograf, ale partnerem, dzięki któremu możliwy jest przekaz myśli i emocji”. Innymi słowy: stało się ono głównym bohaterem spektakli. „Eksperymenty ze światłem nabierały znaczenia, gdy został wyeliminowany człowiek (...) a potem także przedmioty z ich mimowolnymi kontekstami znaczeń. Wtedy dopiero cała odkrywczność mogła skupić się na efektach świetlnych.”<sup>17</sup>

Materia jest dla Krechowicza przewodnikiem prowadzącym go ku odkrywaniu nowych, nieeksplorowanych przez nikogo obszarów. I dotyczy to zarówno dzieł czysto plastycznych, jak i działań z pogranicza plastyki i teatru, gdzie stosowane rekwizyty oznaczały zainteresowanie ich materią jako środkiem plastycznym,<sup>18</sup> aż do użycia najbardziej wysublimowanej i eterycznej „materii” – światła. Malarze uprawiający malarstwo materii, wprowadzali do swoich obrazów element realnego światła poprzez reliefowość ich powierzchni formowanych mniej lub bardziej plastycznie, niektórzy stosowali sztuczne światło, montując w dziele ukryte żarówki (m.in. Roman Usarewicz, Tadeusz Kalinowski); Krechowicz natomiast w swoim teatrze traktował światło jako samo źródło plastyczności.

Za podsumowanie rozważań o sztuce Krechowicza niech posłużą słowa Pawła Huelle: „jest dla mnie Jerzy Krechowicz artystą najpełniej awangardowym (...) nie znajdziemy w jego pracach samo powtarzających się motywów, zastanych stereotypów. To ciągłe odkrywanie czyni go młodym i równocześnie niepokornym. Mam na myśli chropowatość. Nieoczywistość. Może nawet pewne rozwichrzenie jego wizji. Ta sztuka to głęboka medytacja nad materią. Nad nieobliczalną, zupełnie szaleńczą ilością możliwych form, jakie może jeszcze przyjąć złożony z drobnych – niedostępnym naszymu oku cząstek – wszechświat.”<sup>19</sup>

17 Ibidem.

18 Mówiąc o związkach Teatru Galeria z plastyką, warto przytoczyć słowa Watrak: „Jest (...) wiele aspektów skłaniających do pozostawienia jej w obszarach sztuki plastycznej, zwłaszcza że jej powstanie i dalszy rozwój bliższy był współczesnym nurtom sztuki, wychodzącej poza obraz sztalugowy czy rzeźbę. Teatr i jednocześnie galeria to dwie odmienne kategorie estetyczne, których połączenie zrodziło nową jakość. W intencjach twórców, głównie malarzy, istotniejsza była przestrzeń nowego sposobu istnienia sztuki – galeria właśnie. Bliższe też były im pojęcia, takie jak: powierzchnia, faktura, kolor i światło (...).” Ibidem.

19 Paweł Huelle, „Krechowicz Jerzy,” w *Jerzy Krechowicz. Collage*, red. Natalia Kruss-Karmazyn (Sopot: PGS w Sopocie, 2002), dostępny 19 listopada 2017, <https://www.pgs.pl/artysta-zyciorys/krechowicz-jerzy>.

## Bibliografia

*Abstrakcja. Co to znaczy*, red. Grażyna Szcześniak. Olsztyn: BWA Galeria Sztuki w Olsztynie, 2010.

*Akademia Sztuk Pięknych w Gdańsku. Tradycja i współczesność*. Red. Wojciech Zmorzyński. Gdańsk: Muzeum Narodowe w Gdańsku, 2005.

*Jerzy Krechowicz. Collage*. Red. Natalia Kruss-Karmazyn. Sopot: PGS w Sopocie, 2002. Kat. wyst. <https://www.pgs.pl/artysta-zyciorys/krechowicz-jerzy>.

*Jerzy Krechowicz/Jacek Staniszewski*. Sopot: PGS w Sopocie, 2014. Kat. wyst.

Kal, Elżbieta. „Jerzy Krechowicz.” W *Encyklopedia Gdańska*, red. Jarosław Mykowski et al., 537. Gdańsk: Fundacja Gdańska, 2012.

Majewski, Piotr. *Malarstwo materii w Polsce jako formuła „nowoczesności.”* Lublin: Katolicki Uniwersytet Lubelski, 2006.

Tomczyk-Watrak, Zofia. *Wybory i przemilczenia. Od szkoły sopockiej do nowej szkoły gdańskiej*. Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2001.

[Tomczyk] Watrak, Zofia. *Jerzy Krechowicz. Wystawa [o twórczości J. Krechowicza w związku z wystawą jego prac w gdyńskiej „Cyganerii” w 2015 roku.]* <https://rozrywka.trojmiasto.pl/Jerzy-Krechowicz-Wystawa-imp400999.html>.

Witz, Ignacy. *Plastycy Wybrzeża*. Gdańsk: Wydawnictwo Morskie, 1969.

Zofia Cielątkowska

**POMIĘDZY SZTUKĄ A TEATREM.  
REDEFINICJE KOLAŻU W TWÓRCZOŚCI  
JERZEGO KRECHOWICZA**

Każda cywilizacja ma tendencję do przeceniania obiektywizmu swojego myślenia.

Claude Lévi-Strauss<sup>1</sup>

Collage... Posługiwanie się nożyczkami w środku labiryntu jest wprawdzie całkowicie pozbawione sensu, podobnie zresztą jak łażenie po labiryntach, pozwala jednak zapomnieć, że to nadal tylko połowa labiryntu.

Jerzy Krechowicz

Obrazy o dużych formatach i przytłumionych kolorach – w zależności od cyklu – oscylują w czerniach, bielach, szarościach i odcieniach miedzi. Trudno powiedzieć, co przedstawiają. Ich kompozycje przypominają wersje mikro- lub makroorganizmów widzianych okiem mikroskopu lub lunety – odległe planety, prawie jednolite przestrzenie zasypane przez kurz i czas. Istotnym elementem są też maszyny czy ich fragmenty w bliskich i dalekich kadrach. Mechanizmy zegarów, elektronicznych układów lekko roztopione grotm lutownicy – tak, jakby ktoś zamierzał z nich coś złożyć, jednak zadanie przerwał mu niespodziewany kataklizm. Zimne i puste widoki dokumentują – kadr po kadrze – upadek cywilizacji. O czyjej śmierci mówią?

Powyższy opis dotyczy prac Jerzego Krechowicza określanych przez niego samego jako „scano-collage,” czyli obrazów powstałych w wyniku komputerowej obróbki z różnych fragmentów prezentowanych na wielkoformatowej powierzchni. Powstało ich kilka cykli; pieśni upadłej cywilizacji (*Kondakrany*, 1997), montaż elementów wyszperanych w archiwach prywatnych (*Archeologia Szuflady*, 1998–2002), sklonowane i zespolone ze sobą części maszyn (*Obiekty Symetryczne*, 1998) oraz eksperymenty z materiałem genetycznym dzieła (*Transkrypcje i Transmutacje*, 2001–2002).<sup>2</sup> Analiza niniejszych prac nie jest zadaniem łatwym, gdyż przedmiot badania nie wydaje się ani jednoznaczny, ani dotychczas szczególnie znany. Żeby go dobrze opisać, należy przybliżyć różnorodną twórczość autora – zarówno teatralną, jak i związaną ze sztuką, a następnie pokazać ją w szerszym kontekście

1 Claude Lévi-Strauss, *Myśl nieoswojona* (Warszawa: PWN, 1969).

2 Martyna Groth, „Traktat o złożoności świata,” w Jerzy Krechowicz – Jacek Staniszewski (Sopot: Państwowa Galeria Sztuki, 2014). Kat. wyst.

współczesnym oraz historycznym. Niniejszy tekst pokaże, jak metoda i technika kolażu – rozumiana dosłownie i metaforycznie – przeplatała się i redefiniowała w całej twórczości Krechowicza.

### Odejście od tekstu i reprezentacji

W 1961 roku, kiedy Krechowicz broni dyplomu w Pracowni Malarstwa prof. Stanisława Borysowskiego na gdańskiej PWSSP, powstaje również Teatr Galeria, który funkcjonował do 1967 roku.<sup>3</sup> Skupienie na świetle czy kolorze, tak istotne dla obrazu malarzkiego, zostaje przeniesione w przestrzeń teatralną i wzbogacone nowymi – jak na ówczesne czasy – technologiami. Działalność Teatru Galeria przypadła na okres lat sześćdziesiątych, czyli czas istotnych przemian zarówno w sztuce, jak i w teatrze.<sup>4</sup> Jedną z klasycznych antologii teatru pod redakcją Davida Kresnera (rozdział poświęcony latom 1960–1980) rozpoczyna się od refleksji, że o ile przed latami sześćdziesiątymi rozważało się głównie tragedię, to po tym czasie albo przestało się o niej mówić, albo nabrała ona zupełnie innego znaczenia. Michael Kirby zwraca uwagę, że dosyć długo słowa „teatr” używano zamiennie ze słowem „dramat,” rozumiejąc przez to, w pewnym uproszczeniu, odegranie jakiejś historii – czyli kreację postaci i miejsca opartą zazwyczaj na tekście.<sup>5</sup>

W latach sześćdziesiątych powoli wyciszają się teatry absurdu, które w znaczniej mierze zapoczątkowały proces otwarcia na nowe strukturalistyczne tendencje, na proces teatralnych znaków, takich jak gest, kostium czy design, interpretowanych jako metafory, metonimie, symbole, alegorie, analogie itd.<sup>6</sup> Nadchodzi post-strukturalizm,<sup>7</sup> który w teatrze wiąże się z takimi tekstami, jak:

3 Krechowicz związany był także z teatrem To-Tu (obejmuje kierownictwo sceny w latach 1965–1969). Był to teatr skojarzeniowy, oparty na szybkim montażu i kontrastach, zderzeniach tekstów, efektów plastycznych oraz technik aktorskich. To-Tu powstał z przemiany teatrów studenckich lat pięćdziesiątych, od teatru Bim-Bom, w którym Krechowicz również działał.

4 W niniejszym tekście przy opisywaniu przemian oraz dominujących wątków skupię się na okresie związanym właśnie z czasem około lat sześćdziesiątych, przy czym będę omawiać zjawiska przynależne do tego okresu historycznie, ale też wcześniejsze czy późniejsze, które podkreślał opisywane przeze mnie wątki.

5 Por. Michael Kirby, „The New Theatre,” w *Happenings and Other Acts*, red. Mariellen R. Sandford (London: Routledge, 1995).

6 *Theatre in Theory 1900–2000: An Anthology*, red. David Krasner (Malden-Oxford: Wiley-Blackwell, 2007), 326.

7 Używam tutaj wielu skrótów – geograficznych również. Dlatego małe sprostowanie dotyczące sytuacji w Stanach Zjednoczonych. Od połowy lat sześćdziesiątych aż do lat osiemdziesiątych materią i punktem odniesienia dla młodych twórców teatralnych stała się wojna w Wietnamie, zaś intelektualny kontekst tworzyły takie zjawiska, jak pojawienie się nowej lewicy (Gyorgy Lucac, Jürgen Habermas, Herbert Marcuse), neo-

*Szekspir współczesny* (1964) Jana Kotta, *Ku teatrowi ubogiemu* (1965) Jerzego Grotowskiego czy *Pusta przestrzeń* Petera Brooka (1971). Nadchodzą również istotne zmiany związane z sytuacją społeczną. To także czas ruchów społecznych o charakterze równościowym i antywojennym oraz protestów na uniwersytetach. Atmosfera „działania” przenikała również do teatru. Erika Fischer-Lichte podkreśla, że teatr zachodniej Europy, który tradycyjnie był określony przez tekst, postanowił od niego odejść<sup>8</sup> i krytycznie przyjrzeć się własnym środkom i możliwościom.<sup>9</sup> Ta decyzja odejścia od tekstu była jedną z ważniejszych zmian czy tendencji i można ją także rozumieć jako odejście od „odgrywania” czy „reprezentacji.” W tym sensie – o czym za chwilę – w sztuce możemy zaobserwować podobne zjawiska zmierzające do uwolnienia się od naśladownictwa, mimetyzacji. Realizacja postulatów odchodzenia od reprezentacji w teatrze wyglądała w praktyce różnorodnie, więc aby nie pozostawiać tutaj czystej teorii i jednocześnie nie zajmować za dużo miejsca, wspomnę tylko niektóre wątki.<sup>10</sup>

Antonin Artaud – nieco wcześniejsza postać, mająca ogromny wpływ na teatr – porzucając logocentryzm i racjonalizm, zmienia teatr w narzędzie do uzyskania nowego stanu świadomości.<sup>11</sup> Tworzy teatr wyrwany z labiryntu gestów, postaw, rzucanych w powietrze krzyków, z tanecznych ewolucji i zakoli, które wykorzystują najmniejszą cząstkę scenicznej przestrzeni. I to z niego wyłania się znaczenie nowego fizycznego języka opartego o znaki, a nie o słowa.<sup>12</sup> Tadeusz Kantor, kojarzony zwykle w sztukach wizualnych jako prekursor informelu, konceptualizmu czy happeningu, w teatrze tworzy nowe metody pracy, nowe rozumienie

---

freudyzmu (Karen Horney, Erich Fromm), społecznego psychologizmu (Erving Goffman, Eric Barnes) i teoretyków kultury, takich jak Marshall McLuhan, oraz feminizmu. W latach pięćdziesiątych i sześćdziesiątych radio oraz prasa zyskują coraz to nowe możliwości technologiczne, dzięki czemu lepiej służą upowszechnianiu informacji i na dobre zaczyna się era audiowizualności.

8 Erica Fischer-Lichte, *History of European Drama and Theatre*, tłum. Jo Riley (London: Routledge, 2002), 284.

9 Ibidem, 286.

10 Wymieniam tu skrótowo postaci albo mieszczące się w interesującym nas przedziale czasowym, albo mające wpływ na powstanie atmosfery i przemian, o których piszę.

11 Leszek Kolankiewicz zwraca uwagę na pewien problem związany z odbiorem twórczości Artauda. Otóż w latach sześćdziesiątych był on czytany przez pryzmat tekstu *Teatr i jego sobowtór* (w Polsce ukazał się przekład tego tekstu w tłumaczeniu Jana Błońskiego w 1966 roku). Dopiero od początku lat osiemdziesiątych odbiera się Artauda przez pryzmat *Les Tarahuaras*. Por. Leszek Kolankiewicz, *Święty Artaud* (Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2001), 183.

12 Antonin Artaud, „Teatr na Bali,” w Idem, *Teatr i jego sobowtór. Teorie współczesnego teatru*, red. Jan Błoński (Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1966), 75.

sceny, scenografii i przedstawienia.<sup>13</sup> Kantor zajmował się przede wszystkim teatrem autonomicznym (niestanowiącym aparatu reprodukcji czy scenicznego interpretowania literatury, ale posiadającym swoją niezależną rzeczywistość) oraz teatrem informel i teatrem happeningowym. Owa definicyjna nieforemność czy bezkształtność odnosiła się do przypadkowego ruchu, skrajnych emocji na scenie, nakładania na siebie słów czy dotarcia do czystej materii. Ta ostanta miała swój odpowiednik w sztuce w postaci *arte povera*.<sup>14</sup> W kontekście odchodzenia od tekstu nie można zapomnieć o grupie *The Living Theatre*,<sup>15</sup> działającej w Stanach Zjednoczonych i Europie, charakteryzującej się dużym radykalizmem w środkach wyrazu i mającej ogromny wpływ na awangardę lat sześćdziesiątych oraz teatry offowe.<sup>16</sup> Przyczyniło się to do stworzenia teatru uczestnictwa czy wspólnoty zgodnie z intuicją, że kiedy aktor stoi nieruchomo na scenie, to zachęca widownię do wykonania gestu.<sup>17</sup> Minimalizm – oparty na nieco innych zasadach – odnajdziemy również u Jerzego Grotowskiego, który postanowił wyeliminować wszystko co możliwe z teatral-

- 
- 13 Z pewnością na specyficzne podejście do teatru, a zwłaszcza scenografii, miała wpływ edukacja na krakowskim ASP. Tadeusz Kantor wspominał, że zajęcia z malarstwa nie wzbudzały w nim większego zainteresowania. Dopiero pracownia scenografii Karola Frycza, w której również projektowano tak istotne dla jego twórczości manekiny, zdawała się być bliższa jego zainteresowaniom.
- 14 Można tu zresztą mówić o bezpośrednim przeniesieniu terminologii z malarstwa do teatru. Teatr informel wiązał się z drugim etapem Cricot 2 przypadającym na lata 1960–1962 (w 1961 zostaje wystawiona sztuka Witkiewicza *W małym dworku*). Kolejnym etapem jest etap „zerowy,” będący kontynuacją myśli o autonomiczności i jej rozumieniu w dziele sztuki jako jedności; dochodzi tu do redukcji skrajnych emocji aktorów i zastąpienia ich apatią, niechęcią, zanikiem. Idea „teatru zerowego” była żywa w latach 1962–1964.
- 15 Grupa została założona przez Judith Malinę wraz z Julinem Beckiem w 1947 roku.
- 16 *The Living Theatre* początkowo wystawiali swoje sztuki w mieszkaniach i klubach, podejmując drażliwe tematy. Pragnęli otworzyć teatr dla wszystkich, znieść opłaty, jawnie wypowiadali się przeciwko społeczeństwu konsumpcyjnemu i kapitalistycznemu. Nazwa zespołu miała podkreślać położenie akcentu na aktualnie przeżywanej chwili, na aktualnym środowisku danych sztuk. Jednym z centralnych zagadnień, nad którym pracowali, było przedstawienie wierszowanego tekstu z ruchami ciała w taki sposób, aby nadać mu życie. Przełomem w ich pracy był z pewnością spektakl *The Connection* (1959) i to po nim następuje istotna zmiana, jeśli chodzi o aktora. Wychodzi na scenę zazwyczaj w tym samym ubraniu, co na ulicę, w niektórych sztukach zachowuje swoje imię i gra własną postacią, do pewnego stopnia jest nawet twórcą; reżyser daje mu tylko pewien wzorzec wyjściowy. Odette Aslan, *Aktor XX wieku. Ewolucja techniki. Zagadnienia etyki* (Warszawa: PIW, 1978), 263–264.
- 17 Ich spektakl podczas festiwalu w Awinionie w 1968 roku doprowadził do zamieszek.

nego nadmiaru.<sup>18</sup> I tak niezbędna okazała się po prostu pusta sala i stworzenie czystej sytuacji. Praca Grotowskiego bardziej przypominała warsztaty, czy laboratorium pracy nad metodą aktorską niż klasyczny teatr.<sup>19</sup>

### Teatr obrazu

Jak w tym kontekście prezentuje się działalność studenckiego Teatru Galeria? Zdecydowanie należy ona bardziej do teatru obrazu i gestu niż słów. Co prawda, początki związane były z twórczością Franza Kafki, jednak w *Kolonii karnej* (1961) to nie tekst skupiał uwagę, ale maszyny do zadawania tortur, kinetyczna scenografia, „aktorzy” na huśtawkach na tle białego płótna – widowisko i działania wizualne. W drugim spektaklu *Pies, czyli brak psa* (1963) słowa już nie ma. Kompozycja przypominała zasadę kolażu,<sup>20</sup> w którym ruch został pocięty na klatki przez użycie stroboskopu, a kostiumy oraz podświetlane obiekty z folii pełniły funkcje ekranów. W *Termitierze* (1964) obrazy rzucane na ściany będą przypominały właśnie te, które później w dużym powiększeniu zobaczymy w scano-collage'ach: detale zegarów, mechanizmów oraz form biologicznych i różnych faktur. Sama powierzchnia projekcji zostanie rozbudowana i w tym celu pojawi się biały przestrzenny *white cube*, tło dla tańca termitów (brył) oraz animatorzy-aktorzy oświetlający formy od wewnątrz.<sup>21</sup> Stylistyka

18 „(...) poprzez stopniową eliminację z widowiska wszystkiego, co dawało się wyeliminować, jak gdyby doświadczalnie zbadaliśmy, że teatr może istnieć bez charakteryzacji, bez autonomicznego kostiumu i scenografii, bez wyodrębnionej sceny, bez gry światła, tła muzycznego itp. Ale nie może istnieć, jeżeli nie ma relacji aktor – widz, ich uchwytne, bezpośredniego, »żywego« obcowania.” Jerzy Grotowski, „Ku teatrowi ubogiemu,” w *Teksty z lat 1965–1969. Wybór*, red. Janusz Degler i Zbigniew Osiński (Wrocław: Wydawnictwo „Wiedza o Kulturze,” 1990), 12.

19 Manifest jego poglądów odnajdziemy w: *Ku teatrowi ubogiemu* z 1968 roku. Książka ta została po raz pierwszy wydana po angielsku nakładem Odin Teatret Forlag w sierpniu 1968 roku. Współtwórcą całości był Eugenio Barba. Rozpoczyna się przedmową Petera Brooka. Polska wersja ukazała się w roku 2007, nakładem Instytutu im. Jerzego Grotowskiego, w przekładzie Grzegorza Ziółkowskiego, pod redakcją i z rozległym komentarzem edytorskim Leszka Kolankiewicza.

20 „Przejrzysta stała się kompozycja i sposób myślenia, który obowiązuje przy budowie obrazu, ściślej: collage'u. A obok – na zasadzie kontrapunktu – pozostała tu żywa i czytelna dramaturgia z literatury rodem; były strzały, wszyscy ginęli, działa się – przebiegając we właściwym czasie – totalna apokalipsa. (...) Kostiumy, ubrania nasycone białą emalią – sztywne, pękające wciąż w innych miejscach, zaszywano na nowo po każdej próbie. Zabiegi dawały silne efekty plastyczne (malarstwo materii).” Bogdan Justynowicz, „Teatr przeczyty, czyli kilka uwag o »Galerii« Jerzego Krechowicza,” *Nowy Wyrz*, wrzesień 1973, przedruk w: *Collage / Jerzy Krechowicz* (Sopot: Państwowa Galeria Sztuki, 2002), 11.

21 Martyna Groth, „Od eksperymentów Bauhausu do Teatru Galeria,” *Pamiętnik Teatralny*, zeszyt 2 (2015): 150–163.



Teatru Galeria polegała na jednoczesnym wylaniu stu kubłów kolorowej farby.<sup>22</sup> W *Traktacie* (1966) dochodzi do synchronii teatru, plastyki i muzyki, a w ostatnim spektaklu Teatru Galeria – *Inwazji* (1967) – obserwujemy częste zmiany światła, synchronię barw i dźwięku. Jest to jednocześnie najbardziej abstrakcyjny spektakl. Teatr obrazu i kolażu sugerowałby także związany tym razem z To-Tu tekst *Tajnej misji* (1965), przypominający zestawienia, bez szczególnej dbałości o logikę, fragmentów Szekspira, Sienkiewicza, Żeromskiego, Gombrowicza, Potockiego i Marlowe’a oraz cytatów ze szkolnych wypracowań – wszystko dla efektu formalnego, nie treści. Teatr Krechowicza operował inną (niż klasycznie rozumianą w teatrze) strukturą czasoprzestrzeni; typowe elementy teatralnego świata wychodziły ze swoich ról – światło, kostiumy, przedmioty stawały się osobnymi, autonomicznymi bytami. Wyświetlane obrazy nabierały dynamiki i faktur poprzez wykorzystanie spreparowanych taśm filmowych. Trudno też do końca mówić o aktorach – „role” opierały się na odrealnieniu; ciała i kostiumy współgrały z elementami plastycznymi wpisanymi w całość spektaklu. W *Termitierze* aktorzy znikają zupełnie i zastępują ich abstrakcyjne formy.

Czy więc teatr Krechowicza wpisywał się w to odejście od tekstu sugerowane przez Ficher-Lichte? Nie do końca. Pomimo (jak zauważymy w powyższych opisach spektakli) dominacji obrazu, kinetyki i elementów wrażeniowych teatr Krechowicza przede wszystkim od tekstu odchodzić nie musiał – czerpał z innej tradycji. Metoda pracy polegająca na zestawianiu ze sobą bardzo różnych estetyk, elementów i płaszczyzn przypomina właśnie metodę kolażu czy fotomontażu. Bliska jest też ówczesnie panującej tendencji w sztuce, polegającej na ożywianiu tego, co martwe. Jak to możliwe? Jak wspomniałam wcześniej, w sztuce również odnajdziemy to odchodzenie od reprezentacji – wychodzenie z ram przewidzianych przez płótno czy technikę. Jego szczególnym przypadkiem był performance, który wprowadził – dotychczas obcy – element obecności i tym samym przesunął całość warunków wizualności i jej krytyki (obecności, a więc nie sceny, nie widowiska, nawet jeśli te elementy także się pojawiały).

### Odejście od reprezentacji, ożywienie materii

Odchodzenie od reprezentacji wyrażało się w sztuce także przez zamazywanie granic pomiędzy różnymi technikami i obszarami twórczości, przenikanie inspiracji z innych dziedzin, co ma wyraźne miejsce w twórczości Krechowicza. Wystarczy chociażby pobieżne spojrzenie na zastosowane przez niego techniki twórcze:

22 Bogdan Justynowicz, „Teatr przeczyty,” (fragmenty tekstu), 11–13.

akryl na tekturze (*Schizofrenia*, 2013), tusz na papierze (*Szaman*, 1999), fotografia na płótnie (*Autoportret siedmiokobięcy*, 1973), metal na płycie żywicy samoutwardzalnej (*Katedra*, 2002) oraz oczywiście liczne przykłady kolaży i scano-collage'y. Przemiany w sztuce w tym okresie potwierdzają powyższe tendencje.<sup>23</sup> Ale chyba najbardziej dominuje chęć ożywienia materii. Tak dzieje się właśnie w ekspresjonizmie abstrakcyjnym (np. Jackson Pollock), choć nie bez koniecznej śmierci. „J'ai tué la peinture. Elle est ressuscitée. Guerre sans victimes” („Zabiłam malarstwo. Narodziło się ponownie. Wojna bez ofiar” – tłum. własne)<sup>24</sup> – tę dwuznaczność sytuacji najlepiej przedstawia cykl Niki de Saint Phalle *Tirs* (1961-1963), choć warto tu też wspomnieć o *Saint-Sebastien or Portrait of my Lover* (1961). Kiedy Yves Klein po raz pierwszy wystawił w 1957 roku serię swoich monochromatycznych obrazów, okazało się, że tym prostym zabiegiem można zmienić wnętrze wystawowe i przenieść nacisk na kontekst oraz to, co się między obrazami dzieje.<sup>25</sup> Do historii malarstwa przejdzie działanie pokazane publicznie w 1960 roku w Paryżu z akompaniamentem orkiestry wykonującej utwór monotoniczny – *The Anthropometries of the Blue Period*,<sup>26</sup> prezentujące specyficzną wersję „niematerialności.” Skok z okna pierwszego piętra przeciwko prawu grawitacji samej grawitacji nie pokonał, ale miał w sobie odważny rys ożywienia malarskiej materii.<sup>27</sup> Materia ożywała też w tak określonym malarstwie; odwoływała się do zjawisk fizycznych czy fragmentów przyrody, aby pokazać je w innej skali i nadać im wymiary innej rzeczywistości.<sup>28</sup> To pragnienie

23 Po II wojnie światowej zaczęła się kształtować sztuka współczesna; powstawały dziwaczne potwory Germaine Richier czy Roberta Müllera, odradzała się – po zmęczeniu abstrakcją i geometrią – rzeźba w metalu, Aleksander Calder konstruował skomplikowane mechaniczne rzeźby, a abstrakcja i surrealizm przechodziły swoje kolejne etapy. Pojawił się ekspresjonizm abstrakcyjny, związany głównie z kontynentem amerykańskim oraz takie zjawiska czy grupy, jak: action painting, hard-edge-painting, informel czy grupa CoBrA.

24 Całość cytatu: „C'était un moment de vérité scorpionique. Pureté blanche. Victime. Prêt! A vos marques! Feu! Rouge, jaune, bleu, la peinture pleure, la peinture est morte. J'ai tué la peinture. Elle est ressuscitée. Guerre sans victimes.” *Niki de Saint Phalle: Bilder – Figuren – Phantastische Gärten*, red. Carla Schulz-Hoffmann (München: Prestel Pub., 1987), 52. Kat. wyst. Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung (26.3-21.6 1987).

25 Podobne znaczenie miała wystawa Jaspersa Johnsa. Urszula Czartoryska, *Od pop-artu do sztuki konceptualnej* (Warszawa: Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe, 1973), 88.

26 Ibidem, 90.

27 Prawdopodobnie powstałoby więcej dzieł tego artysty, co pozwoliłoby na zrewidowanie jego gestu autentyczności, ale umarł w 1962 roku w wieku zaledwie 34 lat.

28 Por. Piotr Majewski, *Malarstwo materii w Polsce jako formuła „nowoczesności”* (Lublin: KUL, 2006), 63.

także realizowała rzeźba. W 1961 w Mediolanie odbyła się wystawa *Living Sculpture*, na której zaprezentowane zostały żywe modele podpisywane przez Piero Manzoni, wśród których znaleźli się: Henk Peters, Marcel Broodthaers, Mario Schifano oraz Annina Nosei Webber. W tym samym roku powstaje też *Base of the World* (1961), oznaczające części ciała jako dzieło sztuki.<sup>29</sup> Podobne gesty znajdziemy u innych artystów: Ben Vautier, przez 15 dni i nocy przebywał w witrynie galerii jako „rzeźba żywa i ruchoma” (1962), jako wyraz krytyki towaru przeznaczonego na handel,<sup>30</sup> a Gilbert&George spersonifikowali ideę sztuki i sami stali się dziełem przez deklarację bycia „żywą rzeźbą” (*Underneath the Arches*, 1969).

Już w 1955 roku Victor Vasarley miał napisać, że malarstwo i rzeźba stają się terminami anachronicznymi i należy raczej mówić o plastyce dwu-, trój- i wielowymiarowej. Nie chodzi już bowiem o odrębne przejawy wrażliwości twórczej, ale o rozwój jednej wrażliwości twórczej w różnych przestrzeniach.<sup>31</sup> W tym sensie teatralne działania Krechowicza mają w sobie więcej z tendencji ożywienia tego, co zastane, wychodzenia poza przestrzeń płótna, a przede wszystkim refleksji o samym obrazie. Artysta przed powstaniem Teatru Galeria poświęca sporo uwagi fotografii. Pod koniec lat pięćdziesiątych nawiązuje do awangardowych praktyk i tworzy fotogramy, czyli fotografie bez użycia kamery, powstałe pod wpływem działania różnych przesłon, materiałów czy faktur.<sup>32</sup> Teatr Krechowicza ma tak naprawdę wiele wspólnego właśnie z technikami malarskimi – a przede wszystkim z kolażem.

### Pomiędzy modernizmem a postmodernizmem

Kolaż, czyli technika wykorzystująca istniejące materiały lub obiekty w jednej kompozycji, pojawia się na początku dwudziestego wieku, jako rodzaj zerwania z moderną oraz jednocześnie próba stworzenia nowej narracji. W tych czasach ironicznych, czasem czysto plastycznoformalnych zestawieniach pojawiały się rozmaite *objets trouvés*. Kiedy przechodziły do trójwymiarowości stawały się asamblażami. Pierwszeństwo zwykle przypisuje się kompozycji ze znaczkami Pabla Picassa (*List*, 1912),<sup>33</sup> choć dopiero

29 Piero Manzoni jest chyba jednak najbardziej znany ze swojej fizjologicznej pracy, tzn. *Artist's Shit* w postaci puszek – każda zawierała dokładnie 30 gram kału. Zmarł w wieku 30 lat w Mediolanie w 1963 roku.

30 Czartoryska, *Od pop-artu*, 185.

31 Victor Vasarely, *Plasticité. L'oeuvre plastique dans votre vie quotidienne* (Tournai: Casterman, 1970), 124, za: Adam Kotula, Piotr Krakowski, *Rzeźba współczesna* (Warszawa: Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe, 1985), 327.

32 Por. Groth, „Od eksperymentów Bauhausu do teatru Galeria.”

33 Może warto też wspomnieć o owalnej kompozycji z fragmentami ceraty

ruch dada uczynił z kolażu swoją technikę. Hans Arp czy Kurt Schwitters używali najczęściej wycinków z gazet oraz fotografii do własnej ironiczno-krytyczno-politycznej twórczości. Podobnie czynili rosyjscy konstruktywiści. W sposób bardziej wyważony czy stonowany tworzyli w tej technice Joan Miro, El Lissitzky, Eileen Agar, Hannah Höch. W latach czterdziestych i pięćdziesiątych kolaż pojawia się w pracach takich artystów, jak Robert Motherwell czy Lee Krasner. Nieco inną formę przybiera w wydaniu Nouveau Realisme – dekolażu, procesie polegającym na odrywaniu warstw sklejonego papieru (Raymond Hains, Francois Dufrene, Mimmo Rotella). W latach sześćdziesiątych zostaje zaadaptowany przez artystów pop art – jako wyraz wszechobecności obrazów społeczeństwa konsumpcyjnego, z klasycznym *Just what is it that makes today's homes so different, so appealing* (1956) Richarda Hamiltona. Kolaż pojawia się także w wersji współczesnej u Johna Stezaker, Jesse Treece i Annegreta Soltau. Z kolei patrząc od strony historii fotografii, ingerencja w obraz nie była niczym nowym i takie techniki, jak kolaż czy fotomontaż,<sup>34</sup> pojawiły się dość wcześnie,<sup>35</sup> choć zdobyły większe uznanie i znaczenie przy okazji wspomnianego już dadaizmu (oraz surrealizmu).<sup>36</sup> Współcześnie ta technika wiąże się z takimi chociażby artystami, jak: Jerry N. Uelsmann, David LaChapell, Ryszard Horowitz czy Thomas Ruff.

Kolaż, ze względu na swoją przynależność historyczną, ale też wręcz dosłowne wrywanie materii spoza malarskiego świata i umieszczenie jej w przestrzeni płótna, tworzył dystans do zastanych strategii malarskich – systemów konwencji czy interpretacji.<sup>37</sup> Modernistyczny świat krytyki czy sztuki zwykle interpretował realność właśnie w terminach materialności płótna lub abstrak-

---

i dosyć ciekawą ramą ze sznurka *Still-life with Chair-caning* czy pracy Juan'a Gris'a *Hand Basin* z fragmentami lustra. Kubistyczne kolaże zostały po raz pierwszy pokazane publicznie w październiku 1912 roku na *Salon de la Section d'Or*. Technikę tę przejęli także inni artyści, chociaż raczej jako eksperymenty i rodzaj odskoczni niż metodę pracy.

- 34 Zresztą terminologii tej czasem używa się zamiennie, choć kolażowi bliższy jest surrealizm (polega na łączeniu malarstwa lub rysunku z kompozycjami stworzonymi z naklejanych fotografii, innych rysunków, grafik, tkanin oraz przedmiotów), zaś fotomontaż zazwyczaj obejmuje nieco szersze zjawisko (obraz fotograficzny otrzymany przez sfotografowanie kompozycji utworzonej z wykorzystaniem odbitek fotograficznych, ilustracji, wydruków, innych obrazów itp., a także różnych przedmiotów). Fotomontaże dotyczą zarówno fotografii cyfrowej, jak i tradycyjnej.
- 35 Wystarczy wspomnieć chociażby takie prace, jak: *Gasnące życie* (*Fading away*, 1858) Henry P. Robinsona czy *Dwie drogi życia* (1857) Gustave'a Rejlamera.
- 36 Ciekawe przykłady fotograficznego fotomontażu na przełomie lat dwudziestych i trzydziestych odnajdziemy chociażby u Jamesa Van Der Zee i w jego trumiennych portretach mieszkańców Harlemu (*Funerary Portraits*). Takich przykładów jest oczywiście znacznie więcej.
- 37 Thomas P. Brockelman, *The Frame and the Mirror. On Collage and Postmodernism* (Chicago: Northwestern University Press, 2001).

cyjnej płaskości. W obu tych przypadkach odnosił się nadal do reprezentacji i obecności. Kompozycja kolażu zrywa z linearnością i prowadzi do podwójnego odczytania: dany fragment zostaje zinterpretowany zgodnie ze swoim źródłowym pochodzeniem, ale też jednocześnie interpretowany jest w kontekście nowej całości.<sup>38</sup> Tak właśnie dzieje się w twórczości Krechowicza – zarówno tej teatralnej, jak i tej związanej z różnymi odmianami kolażu; obrazy nie odnoszą się ani do reprezentacji, ani do obecności. W scano-collage'ach ten brak dodatkowo zostaje podkreślony przez bezduszość skanera. Obrazy tworzą nową całość. Jaka?

W cyklu *Kondakrany* (1997) widzimy dziwne elementy wyrzucone siłą wybuchu, sfotografowane na prawie monochromatycznych, zakurzonych przestrzeniach; kawałek metalu czy drewna przyspawanego do powierzchni (*Waga*), miedziany zegarek na porysowanym tle (*Instalacja*) i lekki wyjątek kolorystyczny – szpulki w piasku (*Obustronne*). W cyklu *Archeologia Szuflady* (1998–2002), również przeważają mechanizmy nieczynnych już zegarów (*Niedomówienie*, 2002; *Inkub*, 1998; *Afazja*; *Impas*, 2002), metalowych części maszyn (*Zgorzel*, 2001; *Kolekcja*, 2002), choć gdzieś tam znajdzie się element nieco bardziej organiczny – szkielet żywego niegdyś organizmu (*Vana Imago*, 1998). Zgodnie z sugerowanym tytułem cyklu *Obiekty Symetryczne* (1998), zobaczymy zazwyczaj odbite w lustrze maszyny, wieżowe konstrukcje czy – trudne do zinterpretowania – obrazy mikroskopu o dziwnych nazwach (*Harpia*, 1998; *Psammon*, 1988; *Kuros*, 1998). Nieco bardziej organiczne wrażenie sprawia cykl *Transkrypcji* (2001–2002) w dominujących szarościach (*Splawo-skrętnie*, 2002; *Arkana*, 2001; *Nadir*, 2002) oraz *Transmutacji* (2002). Elementy maszyn nadal są tutaj mocno obecne (*Koniunkcja*, 2002; *Behemot*, 2002; *Kamuflaż*, 2002) – dominuje efekt stopionej materii. Osobną częścią pozostaje cykl *Figury Labiryntu*, przedstawiający dziwne postaci wklejone w obce posklejane rzeczywistości z równie obcymi głowami przyczepionymi do ciał. Czy to one zamieszkiwały labirynty obrazów? Alternatywne postaci i światy nie napawają optymizmem; dokumentują kadr po kadrze upadek cywilizacji – a przynajmniej tak się może wydawać z perspektywy widza, który je ogląda. Krechowicz znów posłużył się tu inną koncepcją czasoprzestrzeni. Aby to zagadnienie wyjaśnić, trzeba zagłębić się w logikę bricolage'u, opartą o dokładną klasyfikację i określone sposoby rozpoznawania. Skoro współczesność rozbiła się na niezliczone perspektywy, interpretacje i nie może opisać zasad organizujących rzeczywistość, to powrót do prostych zadań wydaje

38 W latach siedemdziesiątych Peter Bürger zauważył zbieżność tej interpretacyjnej podwójności z alegorią Waltera Benjamina – miał na myśli zarówno te wczesne kolaże, jak i późniejsze fotograficzne fotomontaże dadaistów.

się ulgą. Logika bricolage'u wyraża się w trosce o nieprzeoczenie niczego i o systematyczne rejestrowanie zależności i związków. Ma więcej wspólnego z magią niż nauką. Wszak w labiryncie nauka nie pomaga – każdy korytarz wydaje się równie ciemny i prowadzący donikąd. A magia jest jak cień, który wyprzedza swoje ciało – nie jest ani początkiem, ani częścią. Logika bricolage'u tworzy powiązany system niezależny od nauki i wypowiada się przy pomocy niejednoznacznego repertuaru. Jest kompromisem zawartym pomiędzy zastanymi narzędziami a docelowym projektem – niewiadomą. Rzeczywistość zostaje tu określona przez instrumentalność; każdy element reprezentuje zespół stosunków zarówno faktycznych, jak i potencjalnych. Przedstawiony świat okruchów, resztek czy upadków może być tak postrzegany tylko z perspektywy historii, ale nigdy czasu teraźniejszego. Wszak każda cywilizacja ma tendencję do przeceniania obiektywizmu swojego myślenia. Metoda zestawiania i kolażu obnaża tę pewność i każe się krytycznie przyjrzeć temu, co zastane. A czy dzięki niej wydostaniemy się z labiryntu? Może chociaż na chwilę uda się zapomnieć, że w nim jesteśmy – a to już bardzo dużo.

## Bibliografia

Artaud, Antonin. *Teatr i jego sobowtór. Teorie współczesnego teatru*. Red. Jan Błoński. Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1966.

Aslan, Odette. *Aktor XX wieku. Ewolucja techniki. Zagadnienia etyki*. Tłum. Maria Olga Bienka. Warszawa: PIW, 1978.

Brockelman, Thomas P. *The Frame and the Mirror. On Collage and Postmodernism*. Chicago: Northwestern University Press, 2001.

*Collage / Jerzy Krechowicz*. Sopot: PGS w Sopocie, 2002. Kat. wyst.

Czartoryska, Urszula. *Od pop-artu do sztuki konceptualnej*. Warszawa: Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe, 1973.

Fischer-Lichte, Erica. *History of European Drama and Theatre*. Tłum. Jo Riley. London: Routledge, 2002.

Groth, Martyna. „Od eksperymentów Bauhausu do Teatru Galeria.” *Pamiętnik Teatralny*, zeszyt 2 (2015): 150–163.

Grotowski, Jerzy. „Ku teatrowi ubogiemu.” W *Teksty z lat 1965–1969. Wybór*. Red. Janusz Degler, Zbigniew Osiński, wydanie 2 poprawione i uzupełnione. Wrocław: Wydawnictwo „Wiedza o Kulturze,” 1990.

Hopkins, David. *After Modern Art 1945–2000*. Oxford: Oxford University Press, 2000.

Kirby, Michael. „The New Theatre.” W *Happenings and Other Acts*, red. Mariellen R. Sanford, 1–39. London: Routledge, 1995.

Kolankiewicz, Leszek. *Święty Artaud*. Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2001.

Kotula, Adam i Piotr Krakowski. *Rzeźba współczesna*. Warszawa: Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe, 1985.

Krasner, David, red. *Theatre in Theory 1900–2000: An Anthology*. Malden–Oxford: Wiley–Blackwell, 2007.

Lévi-Strauss, Claude. *Mysł nieoswojona*. Warszawa: PWN, 1969.

Majewski, Piotr. *Malarstwo materii w Polsce jako formuła „nowoczesności.”* Lublin: KUL, 2006.

Sanford, Mariellen R., red. *Happenings and Other Acts*. Routledge: London, 1995.

Schulz-Hoffmann, Carla, red. *Niki de Saint Phalle: Bilder – Figuren – Phantastische Gärten*. München: Prestel Pub., 1987.

Shepherd, Simon i Mick Wallis. *Drama/Theatre/Performance*. Routledge: New York, 2004.

Sikes, Alan. *Representation and Identity from Versailles to the Present: The Performing Subject*. New York: Palgrave Studies in Theatre and Performance History, Palgrave Macmillan, 2007.



Rektor Jerzy Krechowicz, rok 1997.

Fot. Witold Węgrzyn



Barbara Świąder-Puchowska

Uniwersytet Gdański, Instytut Badań nad Kulturą,  
Katedra Kulturoznawstwa

**NA SKRZYŻOWANIU SZTUK.  
TEATR JERZEGO KRECHOWICZA**

## 1.

Działalność teatralna Jerzego Krechowicza (uwzględniając całą jego twórczość) obejmuje okres względnie krótki, który zaowocował zaledwie kilkoma w pełni autorskimi realizacjami; jednak intensywność tej pracy oraz waga dokonań przesądziły o ich randze. Dotyczy to zwłaszcza jego autorskiego Teatru Galeria, który w historii dwudziestowiecznego teatru polskiego był z pewnością jednym z najbardziej oryginalnych zjawisk. Za swoisty paradoks trzeba uznać fakt, że teatr Krechowicza, zwykle wymieniany wśród czołowych zespołów ruchu polskich teatrów studenckich i gdańskich twórców „pokolenia kataryniarzy,” pozostał zjawiskiem nie do końca odkrytym i opisanym, a także niedostatecznie uznanym na forum ogólnopolskim i europejskim. To spostrzeżenie nie dotyczy jednak okresu istnienia teatru, ponieważ wtedy był on doceniany i wyróżniany nagrodami przede wszystkim za „twórcze poszukiwanie nowych form”<sup>1</sup> na wielu ogólnopolskich i międzynarodowych festiwalach – w tym na Światowym Festiwalu w niemieckim Erlangen (1964), Międzynarodowym Festiwalu Kulturalnym Studentów w Warszawie oraz na paryskim festiwalu Teatr Narodów (obydwa w 1965 roku).

Współczesne niedoceniecie rangi gdańskiego teatru dotyczy go przede wszystkim jako zjawiska pod wieloma względami pionierskiego, współtworzącego początki nurtu teatru plastycznego, wyprzedzającego pod wieloma względami późniejsze poszukiwania tak wybitnych twórców, jak Tadeusz Kantor, Józef Szajna<sup>2</sup> czy Leszek Mądzik. W 2000 roku najwierniejszy recenzent teatru Krechowicza – Andrzej Żurowski tak pisał o Teatrze Galeria: „Niemał z kretesem zapomniane dziś zjawisko.”<sup>3</sup> Jednocześnie potwierdził on po raz kolejny fakt, że „W procesie przeobrażeń estetyk awangardowych teatru powojennego Galeria posiada miejsce zupełnie wyjątkowe. Tworzyła pierwszy rozdział w historii współczesnego polskiego teatru plastycznego.”<sup>4</sup> Gdański krytyk nazwał Krechowicza „artystą obrazu,”<sup>5</sup> twórcą dzieł „falujących wewnątrz ramy scenicznej,” „koleży teatralnych.”<sup>6</sup> Przywołany

1 Andrzej Cybulski, *Pokolenie kataryniarzy* (Gdynia: Wydawnictwo Morskie, 1968), 50.

2 Andrzej Żurowski, „Teatr najosobniejszy. Galeria,” w *Gdańskie teatry osobne*, red. Jan Ciechowicz i Andrzej Żurowski (Gdańsk: Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, 2000).

3 Ibidem, 88.

4 Ibidem.

5 Andrzej Żurowski, „Wyspy czystej formy. O teatrze Jerzego Krechowicza,” *Stupskie Prace Filologiczne* nr 7 (2009): 193.

6 Małgorzata Abramowicz, „Teatr mój widzę... O wpływie artystów plastyków na gdańskie teatry osobne i co z tego wynika,” w *Akademia Sztuk Pięknych w Gdańsku 1945–2005. Tradycja i współczesność, 60 lat ASP w Gdańsku*, red. Wojciech Zmorzyński (Gdańsk: Muzeum Narodowe w Gdańsku, 2005), 391.

przez Żurowskiego (w jednym z jego szkiców) Paweł Huelle, pisząc o grafikach i kolażach komputerowych Krechowicza, stwierdził, że tego artystę interesuje najbardziej „możliwość przekształcania form zastanych i skostniałych w nowe zaskakujące konfiguracje.”<sup>7</sup> W innym miejscu pisarz dodawał, że twórczość gdańskiego grafika to „głęboka medytacja nad materią”<sup>8</sup> – nie sposób nie odnieść tych słów także do aktywności teatralnej autora *Termitiery*, która dodatkowo dążyła niejako do przekroczenia, porzucenia materialnego wymiaru widowiska na rzecz zdarzeń efemerycznych, ulotnych, pozbawionych ciężaru materii, choć technicznie w niej osadzonych.

Można więc powiedzieć, że Krechowicz nie był wierny teatrowi i nie o teatr mu chodziło. Trzeba przecież pamiętać, że Teatr Galeria, Kabaret To-Tu, jak i inne projekty sceniczne były dla niego jako artysty kolejnymi etapami rozwoju, polem doświadczalnym na drodze kształtowania własnego stylu. „Wiecznie poszukujący, próbujący różnych dziedzin sztuki”<sup>9</sup> twórca porzucał bowiem te media i środki, z którymi w dalszej pracy nie było mu po drodze.

Szukając możliwości nadania obrazowi ruchu i charakteru temporalnego, Krechowicz sięgał po nowatorskie, jak na owe czasy, rozwiązania, m.in.: w operowaniu światłem i efektami świetlnymi, wykorzystywaniu projekcji filmowych oraz stosowaniu rozmaitych tricków optycznych. Całość dopełniała oryginalna warstwa dźwiękowa, złożona z rozmaitych odgłosów i szumów. W latach sześćdziesiątych audiowizualne działania Teatru Galeria były na gruncie polskiego teatru pionierskie, choć podobne eksperymenty przeprowadzano równoległe na polu sztuk wizualnych.<sup>10</sup> Za sprawą swoich realizacji scenicznych Krechowicz był bowiem nie tylko jednym z pierwszych artystów kształtujących język teatru narracji wizualnej, ale także jednym z prekursorów w stosowaniu nowych mediów w polskim teatrze, jako integralnego elementu jego instrumentarium, a nie jedynie estetycznego dodatku. Na ówczesnym etapie poszukiwań Krechowicza teatr wydawał się doskonałym polem, które na styku kilku dziedzin i języków sztuki mogło dawać mu nowe możliwości, rozbijając ramy obrazu, poszerzając środki wyrazu i uwalniając wyobraźnię. Jak słusznie stwierdza Zofia Tomczyk-Watrak, Krechowicz w teatrze „znajdował wszystkie naraz pogranicza sztuk, które go interesowały.”<sup>11</sup>

7 Cyt. za: Żurowski, „Wyspy czystej formy.” 194.

8 Cyt. za: ibidem, 195.

9 Abramowicz, „Teatr mój widzę,” 391.

10 Por. m.in. Martyna Groth, „Od eksperymentów Bauhausu do Teatru Galeria,” *Pamiętnik Teatralny* nr 2 (2015).

11 Zofia Tomczyk-Watrak, *Wybory i przemilczenia. Od szkoły sopockiej do nowej szkoły gdańskiej* (Gdańsk: słowo/obraz terytoria 2001), 56.

## 2.

Najważniejszy okres aktywności teatralnej Krechowicza przypada na czas realizacji pięciu premier jego autorskiego Teatru Galeria, czyli lata 1961–1967 (teatr istniał do 1968 roku). Dla teatru złożonego głównie z plastyków oczywistym punktem wyjścia w myśleniu o widowisku były sztuki plastyczne. „Galernicy” postrzegali teatr jako medium, które ma się stać wehikułem do eksplorowania nowego sposobu istnienia i budowania znaczeń dzieł malarskich. Galeria była z pewnością projektem awangardowym, eksperymentalnym. W programie do pierwszej premiery czytamy, że: „W założeniu Galeria jest jeszcze jednym anty-teatrem. Jest narzędziem wypowiedzania się plastyków, którym obraz nie wystarczał.”<sup>12</sup> Przywołując termin powstały wraz z narodzinami teatru absurdu w latach pięćdziesiątych dwudziestego wieku, gdańscy artyści wpisywali swoją pracę w porządek szeroko rozumianej „kontrsztuki,” odrzucającej iluzję teatralną. W ramach owej „kontrsztuki” funkcjonowały tak różne, nietradycyjalne formy teatru (i dramatu), jak: teatr epicki, teatr absurdu, happening czy różne formy teatru bez akcji.<sup>13</sup> Poszukując przede wszystkim nowego sposobu istnienia dla dzieła malarskiego, twórca Teatru Galeria poszerzał instrumentarium teatru, wpisując się jednocześnie w szerszy kontekst najnowszych zjawisk w ówczesnym teatrze europejskim. Można wręcz odnieść wrażenie, że jako eksperymentujący malarz Krechowicz stwarzał nowy język teatru niejako przy okazji, „niechcący,” będąc jednak świadomym aktualnych trendów obowiązujących na scenach teatralnych.

Swoistą ostentacyjną przewrotność, zawartą już w samej nazwie teatru, należy więc odbierać nie tyle jako rodzaj prowokacji, ile deklaracji, manifestu artystycznego, którego założeniem miało być łączenie ze sobą idei galerii i spektaklu, dające nowe, „ruchome” życie obrazowi. Jak pisze Martyna Groth, artyści Teatru Galeria „W nazwie i koncepcji łączyli bowiem teatr ze sztukami wizualnymi, scenę z przestrzenią ekspozycyjną.”<sup>14</sup> Z kolei Tomczyk-Watrak konstatuje: „W intencji twórców, głównie malarzy, istotniejsza była przestrzeń nowego sposobu istnienia sztuki – galeria właśnie.”<sup>15</sup>

---

12 Jerzy Frycz, „O Galerii,” w *Program spektaklu „Kolonja karna”* (Gdańsk: Rada Uczelniana Zrzeszenia Studentów Polskich Państwowej Wyższej Szkoły Sztuk Plastycznych, 1961).

13 Por. Patrice Pavis, *Słownik terminów teatralnych*, tłum. Sławomir Świontek (Warszawa, Wrocław, Kraków: Wydawnictwo Ossolineum, 1998), 49.

14 Groth, „Od eksperymentów Bauhausu do Teatru Galeria,” 150.

15 Zofia Tomczyk-Watrak, „Teatr Galeria,” w *Encyklopedia Gdańska*, red. Błażej Śliwiński et al. (Gdańsk: Fundacja Gdańska, 2012), 537.

## 2.1.

W 1961 roku, zakładając Teatr Galeria, Krechowicz kończył właśnie studia w Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych (dziś Akademia Sztuk Pięknych) w Gdańsku na Wydziale Malarstwa ze specjalnością „malarstwo,” a dodatkowo „malarstwo ścienne” i „grafika” (dyplom w 1962 roku),<sup>16</sup> by następnie zostać asystentem w Katedrze Kompozycji Brył i Płaszczyzn tego wydziału.<sup>17</sup> Wykonawcami spektakli Krechowicza i członkami Teatru Galeria przez wszystkie lata jego istnienia byli gdańscy artyści, związani z tutejszą PWSSP: Andrzej Dyakowski, Adam Haras, Jacek John, Hugon Lasecki, Wanda Kamińska, Monika Krechowicz (wcześniej Zawadzka), Andrzej Nowacki, Ryszard Patzer, Zbigniew Ralicki, Władysław Wasilewski, Piotr Wieczorek oraz muzycy Andrzej Barczyński i Janusz Hajdun (od 1966 roku).

Teatr Galeria działał jako jeden z teatrów studenckich rezydujących w ówczesnym Klubie Studentów Wybrzeża Żak (dziś Klub Żak), gdzie równolegle jego członkowie przygotowywali w początkowym okresie istnienia teatru wystawy jako Grupa Galeria. Zespół pod wodzą Krechowicza nosił początkowo nazwę Studencki Teatr Galeria.<sup>18</sup> Przez cały okres swojego istnienia występował (podobnie jak większość grup w owym czasie) pod patronatem Zrzeszenia Studentów Polskich, a pod koniec działalności także Gdańskiego Towarzystwa Przyjaciół Sztuki z jego prezesem Andrzejem Cybulskim jako dyrektorem.<sup>19</sup> Teatr Galeria powstał więc w otoczeniu zjawisk nadal nowych i wyrazistych, zanurzonych w kontekście kulturowym początku lat sześćdziesiątych, a także w specyficznej atmosferze środowiska studenckiego, skupionego w gdańskim klubie, o którym A. Cybulski pisał: „Była to bohema »Żaka«, jedna wielka, skuzyniona rodzina, spokrewniona ze sobą stylem myślenia, fantazją i niespokojnością ducha. Odczuwająca wielką satysfakcję ze wzajemnego z sobą obcowania i rozhoworu. (...) Poetycka młodzież koczowała tu wspólnie z chudeuszami z gdańskiej szkoły sztuk pięknych i artystycznymi ugrupowaniami studentów politechniki. (...) Próby teatralne i nocne dysputy o sztuce doprowadzano do ekstremum.”<sup>20</sup> Codzienną praktyką tego środowiska była współpraca przy poszczególnych realizacjach artystycznych, przechodzenie (chwilowe bądź trwale) wykonawców z jednego do drugiego zespołu lub uczestniczenie poszczególnych artystów w próbach kilku grup jednocześnie.

16 Teczka osobowa Jerzego Krechowicza, Archiwum Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku.

17 Por. Żurowski, „Teatr najosobniejszy,” 88.

18 Por. *Program spektaklu „Kolonja karna.”*

19 Por. Elżbieta Sikora, „Jerzy Krechowicz,” *ITD* nr 19 (1968).

20 Cybulski, *Pokolenie kataryniarzy*, 87.

W momencie kiedy formował się Teatr Galeria, swoją działalność zakończył właśnie najgłośniejszy i legendarny Teatr Bim-Bom (1954-1960), stworzony przez Zbigniewa Cybulskiego, a prowadzony przez niego wspólnie z Bogumiłem Kobielą. Jednocześnie działali nadal pełną parą następcy i kontynuatorzy „bim-bomowców”: Cyrk Rodziny Afanasjef (1959-1963), prowadzony przez poetę Jerzego Afanasjewa, oraz Teatr Rąk Co To (1956-1963) Romualda Frejera (studenta, potem wykładowcy wydziału rzeźby gdańskiej PWSSP). Równoległe do działalności gdańskich teatrzyków istniał w latach 1958-1971 Kabaret To-Tu, uważany za odłam Bim-Bomu i współtworzony przez jego liderów – Z. Cybulskiego i Kobielę oraz wielu innych: Jacka Fedorowicza, Jerzego Afanasjewa, Janusza Hajduna (przyszłego członka Teatru Galeria), Stanisława Dejcera. Zespół aktorski kabaretu tworzyli dawni członkowie Bim-Bomu, do których dołączyli m.in. Józef Fukś i Włodzimierz Fukś, a także Włodzimierz Łajming, malarz i rysownik (ukończył Wydział Malarstwa PWSSP w Gdańsku w 1960 roku), przyszły dziekan Wydziału Malarstwa, Rzeźby i Grafiki oraz prorektor gdańskiej szkoły plastycznej. W trzecim okresie istnienia „kabaretu żartu i piosenki” To-Tu, przypadającym na lata 1965-1971, Andrzej Szaciłło i Andrzej Głowiński (artyści mający związać się w przyszłości z Teatrem Wybrzeże) zaprosili do współpracy Krechowicza, który przejął wówczas pałeczkę lidera kabaretu.

W latach sześćdziesiątych twórca *Inwazji* miał ogromny wpływ na życie artystyczne młodej gdańskiej inteligencji, stając się pod koniec dekady, wedle słów A. Cybulskiego, „dyktatorem w życiu artystycznym studentów Wybrzeża.”<sup>21</sup> Obok prowadzenia w owym czasie Teatru Galeria (który podzielił pod koniec działalności na scenę A, gdzie „starzy galernicy” z powodzeniem wystawiali nowy program *Inwazję*,<sup>22</sup> oraz na scenę B „dla młodych studentów PWSSP”<sup>23</sup>) i To-Tu. Krechowicz był związany jako scenograf także z trzecim zespołem – założonym w 1957 roku przez niez mordowany duet, czyli Z. Cybulskiego i Kobielę – Teatrem Rozmów. Gdy Teatr Galeria zakończył swoją działalność, w Gdańsku narodził się kolejny oryginalny teatr – „ą,” całkowicie złożony z plastyków – studentów architektury i rzeźby tutejszej PWSSP. Zespół prowadzony przez Włodzimierza Wieczorkiewicza „był w pewnym sensie kontynuacją poszukiwań Galerii: układy plastyczne, ruch, światło, dźwięk; z tym, że u Wieczorkiewicza to aktor, a właściwie jego ciało stało się elementem najważniejszym, materią plastyczną.”<sup>24</sup>

---

21 Ibidem, 55.

22 Ibidem, 68.

23 Ibidem.

24 Abramowicz, „Teatr mój widzę,” 392.

## 2.2.

Czerpiący z tradycji awangardy plastycznej i teatralnej Teatr Galeria, zarówno pod względem organizacyjnym, jak i artystycznym, szedł podobną drogą, co inne teatry studenckie, rodzące się w owym czasie. Był typowym teatrem autorskim – począwszy od pracy nad scenariuszem po plakaty wszystkich spektakli, naznaczonym osobowością artystyczną lidera – Krechowicza. Teatr Galeria powstał zaledwie kilka lat po narodzinach pierwszych polskich teatrów studenckich, z gdańskim Bim-Bomem i warszawskim Studenckim Teatrem Satyryków na czele, jako część szerszego zjawiska społeczno-artystycznego, które potem miało zostać nazwane teatrem alternatywnym. Wcześniej ten „spontanicznie tworzony nurt teatralny nazywano teatrem »studenckim«, »młodym«, »otwartym« bądź »osobnym«.”<sup>25</sup> Istnienie Teatru Galeria przypada na okres, który badacz teatru alternatywnego, Lech Śliwonik określa jako pierwszą fazę funkcjonowania teatru studenckiego w Polsce, czyli lata 1954–1969, i nazywa „studenckością amatorską,” po której miała nastąpić „studenckość alternatywna” (1970–1981) i „śmierć na raty” (1983–1989).<sup>26</sup> Należy jednak pamiętać, że pod wieloma względami gdański teatr przynależał do drugiego okresu, Galeria bowiem „rozwickała się już w innych kontekstach politycznych i artystycznych niż te, które zrodziły powojenny ruch studencki lat pięćdziesiątych.”<sup>27</sup>

Działalność Teatru Galeria jest chronologicznie rozpięta między poetycko-satyrycznymi programami Bim-Bomu i STS-u a najbardziej wyrazistymi realizacjami teatru niezależnego, będącymi przejawami teatru pokoleniowego, zaangażowanego. Tuż po zakończeniu działalności gdańskiego teatru powstać miały bowiem tak wybitne realizacje polskiego offu, jak m.in.: *Apocalypsis cum figuris* Teatru Laboratorium, spektakl kończący okres teatralny Grotowskiego (1969), *Spadanie* Teatru Stu, *W rytmie słońca* Kalamburu czy *Wprowadzenie do... Teatru Ósmego Dnia* (wszystkie trzy przedstawienia miały premiery w 1970 roku).

Już w 1968 roku A. Cybulski pisał o Teatrze Galeria jako zjawisku zupełnie nowym i osobnym na mapie ówczesnych poczynań młodych artystów sceny: „Krechowicz rozpoczyna w studenckim ruchu teatralnym jakiś »trzeci nurt« poszukiwań dla »obrazowego przekazywania informacji«.”<sup>28</sup> Wśród gdańskich zjawisk

25 Magdalena Gołaczyńska, *Mozaika współczesności. Teatr alternatywny w Polsce po roku 1989* (Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 2002), 13.

26 Lech Śliwonik, „Pożegnanie odchodzących do historii – szkic o teatrze studenckim 1954–1989,” aneks do katalogu Łódzkich Spotkań Teatralnych, Łódź 1997.

27 Tomczyk-Watrak, *Wybory i przemilczenia*, 57.

28 Cybulski, *Pokolenie kataryniarzy*, 52.

lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych awangardowa propozycja autorskiego teatru Krechowicza zdawała się mieć największy ciężar gatunkowy, a na tle w większości radosnych, młodzieńczych realizacji innych żakowskich grup, odznaczała się zarówno oryginalnością poszukiwań formalnych, jak i odrębnością estetyczną, filozoficznym wymiarem oraz dążeniem do uniwersalizmu i abstrakcji. Przedstawienia Teatru Galeria wyróżniał także obszar podejmowanych tematów i pesymistyczna, mroczna wizja ludzkiej egzystencji. Choć podobnie jak inne gdańskie grupy, Teatr Galeria „posiadał liryczny, poetycki wymiar,”<sup>29</sup> stanowiący specyfikę wybrzeżowych scenek plastyków, nie miał jednak charakteru literackiego, jak wcześniej Bim-Bom czy Co To, mimo że jego patronem pozostawał Franz Kafka, który obok Mrożka, Witkacego, Gombrowicza, Geneta i Ionesco stał się wówczas jednym z ulubionych autorów polskich teatrów niezależnych.<sup>30</sup>

To właśnie obszar teatralnej alternatywy był w Polsce polem, na którym rozkwitło zjawisko teatru plastycznego, z patronami tego nurtu: Szajną, Kantorem i Mądziakiem na czele. Później podobną drogą poszukiwań na styku teatru i sztuk plastycznych pójdą młodsze grupy współtworzone przez plastyków, jak m.in. łódzki Teatr Ognia i Papieru czy warszawski Teatr Academia. Teatr narracji wizualnej to oczywiście zjawisko silnie zróżnicowane wewnętrznie, dla którego kryterium wspólnym pozostaje jedynie fakt, iż jest to rodzaj teatru „opartego w głównej mierze na sztukach plastycznych.”<sup>31</sup> Przy całej gamie różnic pomiędzy poetyką obu twórców Krechowiczowi najbliższym było oczywiście do autora *Umarłej klasy*, który obok Grotowskiego uznawany był za patrona polskiego teatru alternatywnego. Groth dostrzega zresztą pewne pokrewieństwa realizacji Teatru Galeria z Kantorowską ideą ambalaży,<sup>32</sup> a jako odległe nawiązanie do twórczości Kantora można traktować także surrealistyczny kontekst działań teatralnych i kabaretowych Krechowicza, który analogicznie do terminu zastosowanego przez Piotra Piotrowskiego do powojennego surrealizmu Kantora, można nazwać „traumatycznym realizmem.”<sup>33</sup> Dopełnia on bowiem charakterystyczny dla Teatru Galeria katastroficzny obraz świata, jaki pokazują spektakle; bo choć sam Krechowicz deklarował, że niektóre przedstawienia były pomyślane jako komedie,<sup>34</sup> ich odbiór, mimo wpisanej w nie wieloznaczności, sytuował je po stronie tonacji serio, zdecydowanie pesymistycznej, wręcz

29 Andrzej Żurowski, „Przegląd studenckich zespołów,” *Pomorze* nr 1 (1968).

30 Por. Tomczyk-Watrak, *Wybory i przemilczenia*, 57.

31 Pavis, *Słownik terminów teatralnych*, 533.

32 Groth, „Od eksperymentów Bauhausu do Teatru Galeria,” 160.

33 Cyt. za: Marcin Lachowski, *Nowocześni po katastrofie. Sztuka w Polsce w latach 1945-1960* (Lublin: Wydawnictwo Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, 2013), 31.

34 Sikora, „Jerzy Krechowicz.”



nihilistycznej. Ów katastroficzny rys pozwala także postrzegać dzieła teatralne Krechowicza jako swoistą kontynuację sztuki naznaczonej traumą, podobnie jak twórczość Kantora – wymienionego przez Marcina Lachowskiego wśród artystów, których wczesna twórczość przypada na „czas wojny i okres zaraz po jej zakończeniu,” a „chętnie łączących zainteresowania plastyką z innymi dziedzinami twórczości – literaturą, teatrem.”<sup>35</sup>

### 3.1.

Pierwszy spektakl Teatru Galeria, *Kolonia karna*<sup>36</sup> z 1961 roku, był oparty na utworze literackim, posługiwał się słowem jako środkiem ekspresji, a w przestrzeni widowiska widoczny był działający aktor. Dla Krechowicza materiał wyjściowy stanowiła proza pisarza, który zdaje się patronować znacznej części twórczości gdańskiego artysty, czyli wspomnianego powyżej Kafki. *Kolonia karna* to chyba najbardziej makabryczny tekst Kafki, który powstał kilka miesięcy po wybuchu I wojny światowej.<sup>37</sup> Miejszem akcji jest prawdopodobnie któraś z wysp dalekowschodniej kolonii francuskiej. Podróżnik jest w tym przypadku ucieleśnieniem europejskiego humanizmu, postawionego wobec racjonalizmu nadchodzących czasów i pierwotnego barbarzyństwa kultur tradycyjnych. Opowiadanie można jednak czytać także jako metaforę ludzkiego życia, które upływa pod znakiem męki, a życiowe doświadczenia zostają podróżnemu (podobnie jak oficerowi) dosłownie wyryte na skórze.

Taka interpretacja zdaje się być bliska realizacji Krechowicza z 1961 roku; choć gdański artysta potraktował w niej utwór Kafki zaledwie jako pretekst do szczegółowej prezentacji wybranego fragmentu świata przedstawionego. „Tekst był »wspomnieniem« tekstu, a najważniejsze były obraz i »pomysły plastyczne«.”<sup>38</sup> Z opowiadania Kafki inscenizator wybrał elementy związane z jednym obiektem – maszyną, która ma za zadanie wykonywanie wyroku, czyli dwunastogodzinnych, śmiertelnych tortur. Ten wyrok jest jednocześnie rodzajem egzystencjalnego wehikułu, w którym na skazanym dokonuje się ostateczny rytuał poznania i oczyszczenia. Skazaniec podczas niego rozpoznaje swoją winę, która dla wszystkich jest niewątpliwa, i jednocześnie jest z niej oczyszczony.

35 Lachowski, *Nowocześni po katastrofie*, 154. Autor wymienia tu także: Mariana Bogusza, Zbigniewa Dłubaka, Andrzeja Wróblewskiego, Tadeusza Brzozowskiego i Jerzego Skarżyńskiego.

36 Premiera 17.11.1961, Klub Studentów Wybrzeża Żak w Gdańsku.

37 Franz Kafka, *Kolonia karna*, tłum. Witold Wirpsza, w *Raport dla Akademii oraz inne opowiadania, szkice i zapiski*, tłum. Witold Wirpsza, Piotr Wiktor Lorkowski (Kraków: Wydawnictwo Miniatura, 2009).

38 Abramowicz, „Teatr mój widzę,” 391.

Krechowicz słusznie skupił się na morderczym wynalazku, ponieważ ów „przyrząd” sam Kafka opisuje z przerażającą wręcz dokładnością, czyniąc zeń niemal najważniejszego bohatera swojego opowiadania. Dokładne kafkowskie opisy „łóżka,” „rysownika” i „brony,” które składają się na tę przedziwną „dużą budowlę,” Krechowicz przetransformował w elementy scenografii w gdańskiej realizacji. Zespół licznych kół zębatych, sztab, haczyków, igieł, rzemieni, łańcuchów, kolców, ogromnej ilości waty, a także rynien i rur, którymi spływa krew skazańca, znalazł swój sceniczny ekwiwalent: „plastikowe rury, materiały przezroczyste i nieprzezroczyste, bloki, dźwigi i tryby, [które] grały główną rolę, wywoływały strach, tworzyły obraz katastroficzny.”<sup>39</sup> Ten motyw morderczego, groźnego urządzenia powrócił m.in. kilka lat później w twórczości Krechowicza w jego pracy rzeźbiarskiej, którą artysta przygotował w 1965 roku podczas I Biennale Form Przestrzennych w Elblągu. Drewniano-metalowa konstrukcja, ustawiona później przy bramie wjazdowej na dziedziniec Galerii EL (od ulicy Wałowej), przedstawia rodzaj bryły, przywodzącej na myśl fragment starej wieży wartowniczej (być może z obozu koncentracyjnego), ambony, konfesjonału lub wymyślnej, średniowiecznej maszyny oblężniczej. Uzbrojony w haki i ostre, wystające elementy prostopadłościan stwarza wrażenie obiektu niebezpiecznego i groźnego. Mieszkańcy Elbląga nazywają go „Maszyną Tortur.”<sup>40</sup>

W spektaklu inauguracyjnym działalność Teatru Galeria „cała skomplikowana architektura sceniczna była rodzajem »ilustratora« akcji słownej. Obydwie warstwy nakładały się na siebie w równoczesnym działaniu, tworząc swoisty typ teatralnego symultanimu.”<sup>41</sup> Marta Piwińska opisała to w ten sposób: „Scena jest zabudowana ruchomymi, rozbłyskującymi konstrukcjami, wśród których zawieszeni są dwaj bohaterowie”<sup>42</sup> wygłaszający fragmenty tekstu (jednego z nich grał sam Krechowicz, drugiego Andrzej Nowacki). Dalej czytamy: „Uwaga widzów spektaklu była skupiona na dynamicznie poruszających się aktorach podwieszonych na huśtawkach oraz maszynie-kinetycznej scenografii.”<sup>43</sup> Wahadłowy ruch zawieszonych w przestrzeni aktorów wraz z wypowiedzianym przez nich mechanicznie tekstem i pozostałymi elementami audiowizualnymi, miały tworzyć „ruchomy mechanizm tortur.”<sup>44</sup>

39 Ibidem.

40 „Jerzy Krechowicz,” <http://www.galeria-el.pl/>.

41 Żurowski, „Teatr najosobniejszy,” 90.

42 Marta Piwińska, „Minimalizm albo o teatrach studenckich,” *Współczesność* nr 9 (1962): 9.

43 Groth, „Od eksperymentów Bauhausu do Teatru Galeria,” 158.

44 Martyna Groth, „Historia teatru – Teatr Galeria,” *Archiwum Teatru Alternatywnego*, <http://www.ata.e-teatr.pl/>.

Choć struktura działań w tym widowisku oparta była na materiale literackim, a słowo stanowiło jeden z użytych przez reżysera środków, najważniejszym elementem budowania dramaturgii była strona wizualna, głównie światło. Szczególna uwaga Krechowicza od początku jego działań teatralnych skupiona była na świetle jako elemencie tworzenia narracji i estetyki spektakli. Swoiste zdarzenia świetlne stanowiły także istotną składową instrumentarium zastosowanego w *Kolonii karnej*. Krechowicz tak pisał przy okazji pierwszej premiery Teatru Galeria: „O plastycznych wartościach materii, światła, koloru, ruchu, powierzchni, o możliwościach ich wielowymiarowej równoczesności, o statycznej i dynamicznej istocie przestrzeni, o strukturalnych formach kompozycji i diabli wiedzą, o czym jeszcze – powiedziano już chyba dostateczną ilość komunałów. Za małą jednak, żeby zmusić do zaniechania prób nad praktycznym wykorzystaniem owych możliwości – bezsprzecznie teatralnych, a przynajmniej wiodących w stronę teatru.”<sup>45</sup>

### 3.2.

W drugim przedstawieniu *Pies, a także brak psa*<sup>46</sup> (1963) gdańscy twórcy zrezygnowali z ekspresji słownej, skupiając się całkowicie na przekazie wizualnym i dźwięku, ponieważ „plastycy niezbyt pewnie czuli się na scenie, szczególnie wtedy, gdy musieli operować słowem.”<sup>47</sup> Jak wspominał Krechowicz, to właśnie obecność tekstu w pierwszym spektaklu dała artystom Teatru Galeria „poczucie klęski, gdyż od początku czuli własną odrębność i mieli nie do końca sprecyzowaną świadomość, że nie o teatr im chodzi.”<sup>48</sup> Dlatego „ze spektaklu na spektakl Krechowicz usuwał ze swojego teatru to, co mu przeszkadzało, czyli... teatr.”<sup>49</sup> W drugiej premierze „zauważalne [były] wpływy happeningu,”<sup>50</sup> zastosowano także projekcje filmowe (wraz z białymi ekranami) oraz tricki optyczne. Choć nadal obecni na scenie, aktorzy w kolejnych realizacjach Teatru Galeria „coraz mniej przypominali ludzi, w kostiumach »uszytych« z tkanin nasączonych emalią bardziej byli figurami, bryłami (nadmarionety?) niż żywymi ludźmi. W czasie prób

45 Cyt. za: Żurowski, „Teatr najosobniejszy,” 89.

46 Ta wersja tytułu jest używana najczęściej, natomiast spektakl funkcjonuje także pod tytułem *Pies, czyli brak psa*, w wersji skróconej *Pies* – por. Groth, „Od eksperymentów Bauhausu do Teatru Galeria,” 158 – oraz *Pies albo brak psa* – por. Jerzy Górzański, „Traktat o broni maszynowej,” *Orientacje* nr 4 (1966). Premiera 28.04.1963, Klub Studentów Wybrzeża Żak w Gdańsku.

47 Sikora, „Jerzy Krechowicz.”

48 Tomczyk-Watrak, *Wybory i przemilczenia*, 56.

49 Abramowicz, „Teatr mój widzę,” 391.

50 Groth, „Od eksperymentów Bauhausu do Teatru Galeria,” 158.

i spektakli te przedziwne stroje pękały, trzeba je było zszywać, ich faktura ze spektaklu na spektakl zmieniała się, ożywały.”<sup>51</sup>

Akcję spektaklu budowały poruszające się płaszczyzny, w tym białe kostiumy aktorów, które były niczym ruchome płótna-ekrany, różnorodne części scenografii (wykonane m.in. z folii) i rozbudowana dramaturgia światła: „elementy malarstwa, rzeźby, grafiki i filmu, całość została podporządkowana jednolitej konstrukcji teatralnej o określonej logice rytmu wynikania obrazu z obrazu.”<sup>52</sup> A. Cybulski relacjonował: „Po scenie poruszają się ludzie–bestie. Psy po ludzku spotworniały. Ruchy ich, jakby sterowane impulsami, są dopełnieniem zdarzeń ostrych i gwałtownych, w końcu tragicznych. Świat osobliwy, gdzie wyeliminowano mowę, wprowadzając dźwięk (dysonans, pisk, zgrzyt), błysk, ruch zdeformowanej bryły. Próba współdziałania wszystkich tych elementów kończy się apokaliptycznym finałem.”<sup>53</sup>

Aktorzy w *Psie...* operowali jedynie ruchem i gestem, ale ich ciała były tak zdeformowane, wręcz „zgrafizowane,” że za sprawą kostiumów–obiektów tworzyły rodzaj brył, niemal elementów scenografii. Ich obraz, oświetlony z wielu stron, staje się „»wieloprzetrzenny«, zwielokrotniony, stereometrycznie przedstawia wieloznaczność formy.”<sup>54</sup> Dodatkowo te niezwykle na owe czasy efekty wzmacniał „zastosowany w spektaklu stroboskop [który] wywoływał efekt poklatkowego ruchu, przemieniając postaci w »migotające« sylwety–cienie.”<sup>55</sup>

Przy okazji tej premiery Krechowicz tak pisał o swoich poszukiwaniach scenicznych: „Jednym z zamierzeń towarzyszących ostatnio poszukiwaniu metody obrazowego przekazywania informacji – więc metody posługującej się wyłącznie językiem wizualnym – było przede wszystkim stworzenie takiego układu współzależności: widziane – zobaczone, który w możliwym wówczas do pomyślenia «teatrze rzeczywistości obserwowanej» zmuszałby widza do natychmiastowego zobiektywizowania wszelkich zdarzeń, w jakich uczestniczy podczas spektaklu, i traktowania ich jedynie jako przedmiotu obserwacji.”<sup>56</sup> W tym spektaklu reżyser rozwijał swoje poszukiwania dotyczące m.in. światła jako elementu budowania narracji, tworząc koncepcję–pomysł „zwierząt świetlnych,” o którym Tomczyk–Watrak pisze, że „choć nigdy niezwerbalizowany, stał się ideą, do której

51 Abramowicz, „Teatr mój widzę,” 391.

52 Żurowski, „Teatr najosobniejszy,” 91.

53 Cybulski, *Pokolenie kataryniarzy*, 50.

54 Żurowski, „Teatr najosobniejszy,” 91.

55 Groth, „Od eksperymentów Bauhausu do Teatru Galeria,” 158.

56 Cyt. za: Abramowicz, „Teatr mój widzę,” 7.

będzie zdążać Galeria.”<sup>57</sup>

### 3.3.

Premiera spektaklu *Termitiera*<sup>58</sup> z 1964 roku była w działaniach Teatru Galeria „punktem kulminacyjnym. Ujawniała cały wypracowany dotąd zasób środków i odkrytych efektów. Potem mogła nastąpić już tylko selekcja.”<sup>59</sup> Właśnie ten spektakl wymienił w swoim referacie<sup>60</sup> z 1966 roku sam Konstanty Puzyna jako jedną z teatralnych realizacji ostatnich lat, przeczących katastrofalnej sytuacji, wręcz wyjąłowieniu teatru polskiego i europejskiego, będących przedstawieniami, na które reaguje się „żywo, spontanicznie i głęboko.”<sup>61</sup> Wśród dziewięciu tytułów spektakli z całej Europy, które wskazał znakomity krytyk znalazły się m.in. teatralna legenda, czyli *Nie-Boska komedia* ze Starego Teatru w reżyserii Konrada Swinarskiego, i *Parawany* Rogera Blina z paryskiego Odeonu. Obok Teatru Galeria Puzyna przywołał jeszcze dwa spektakle innych polskich teatrów studenckich, czyli *Szewców* z Teatru Kalambur i *Klucz niebieski* Teatru Pstrąg. Rozpoznając kilka wspólnych elementów tych widowisk, autor stwierdzał przede wszystkim, że „były agresywne, atakowały umysł i wyobraźnię, były w jakiejś – choćby względnej tylko mierze – nowe.”<sup>62</sup> Pisał także, że „nie wahały się wypowiedzieć jakiejś myśli śmiało, jasno, ostro i do końca.”<sup>63</sup> Kolejnym istotnym aspektem był także fakt, iż podejmowana przez wszystkie te spektakle myśl żywo interesowała zebraną publiczność tak, że „scena i widownia zdawały się oddychać tym samym rytmem, myśleć tymi samymi zdaniami.”<sup>64</sup> Kolejną cechą wymienianych przedstawień był również fakt, że większość z nich powstała na scenach studenckich i miała mniej lub bardziej polityczną wymowę. Tego ostatniego warunku *Termitiera* nie wypełniała bezpośrednio, choć jej wymowa była (jak w pozostałych spektaklach Teatru Galeria) pesymistyczna i krytyczna wobec szeroko rozumianej rzeczywistości.

W *Termitierze* scena pozostawała właściwie pusta, pozbawiona jakichkolwiek elementów scenografii. Choć głównymi „postaciami”

57 Tomczyk-Watrak, *Wybory i przemilczenia*, 57.

58 Premiera 20.11.1964, Klub Studentów Wybrzeża Żak w Gdańsku.

59 Tomczyk-Watrak, *Wybory i przemilczenia*, 59–60.

60 Referat wygłoszony na otwarciu Sesji Teatrolologicznej, która odbyła się 21–23 maja 1966 roku we Wrocławiu, został wydrukowany w miesięczniku *Dialog* nr 7 (1966).

61 Konstanty Puzyna, „O wyjąłowieniu teatru,” *Dialog* nr 7 (1966): 63.

62 Ibidem.

63 Ibidem.

64 Ibidem, 64.

działającymi podczas performansu były dwie zmieniające swój kształt „plazmowate bryły,” „plazmoidy,” to można zaryzykować stwierdzenie, że równorzędne miejsce akcji *Termitiery* stanowiły kotary–ekrany, otaczające niczym wielki namiot całą przestrzeń widowiska. Rzucane na nie projekcje rozmaitych kolistych mechanizmów, wraz z animowaniem tkanin, powodowały, że uzyskiwano „ruchomy obraz i falującą rzeźbę zamkniętą w ramach rampy.”<sup>65</sup>

Wzrastający poziom abstrakcji scenicznej w propozycjach Teatru Galeria sprawiał pewien kłopot odbiorcom teatralnym, bowiem „Krechowicz coraz wyraźniej kładł nacisk na strukturalną spoiwość obrazów–elementów spektaklu,”<sup>66</sup> a jego „widowiska coraz trudniej poddawały się intelektualnemu opisowi.”<sup>67</sup> Status zdarzeń artystycznych Teatru Galeria budził coraz większe wątpliwości ówczesnych recenzentów: „Był to już właściwie tylko pół–teatr, a pół ruchomy, ożywiony, plastyczny obraz. »Czysta« gra form, brył i innych elementów plastycznych, ożywionych ruchem, niosła ze sobą grę poetyckich, metaforycznych treści, zależnych od wrażliwości i wyobraźni skojarzeniowej widza.”<sup>68</sup>

Realizacja z 1964 roku „dawała się (...) odebrać jedynie jako teatralne następstwo zdarzeń wizualnych podległych logice całości, która posiadała określony rytm i strukturalną zależność sytuacji plastycznych.”<sup>69</sup> „Wykonawcami” w *Termitierze* stały się obiekty–maszyny, „abstrakcyjna, plazmatyczna forma,” a także światło, które w spektaklach Krechowicza „przejmuje rolę aktora:”<sup>70</sup> „Człowieka zastępują ruchome wory przelewające się po scenie – wewnątrz namiotu, na którego ścianach toczy się świetlna akcja malarska.”<sup>71</sup> Począwszy od tego spektaklu, aktorzy Teatru Galeria stają się animatorami, ożywiającyymi z ukrycia przestrzeń performansu. Schowani wewnątrz abstrakcyjnych brył i za kulisami zdarzenia, oświetlali i poruszali poszczególne elementy świata przedstawionego, który zamykały ze wszystkich stron projekcje wyświetlane na otaczających przestrzeń spektaklu ekranach.

Żurowski pisał: „człowiek jako żywa istota na scenie z przedstawień Krechowicza odszedł. Choć to wydaje się trudne do uwierzenia – przestał być w tym teatrze potrzebny. Nie znam ani nie słyszałem o innym poza Krechowiczowymi dziele sztuki teatru, które byłoby w stanie zrezygnować z uczestnictwa aktora, a w swej najgłębszej istocie teatrem jednak pozostając. Zrodził się przeto

65 Andrzej Żurowski, „O wiosnie,” *Litery* nr 6 (1965): 23.

66 Żurowski, „Teatr najosobniejszy,” 91.

67 Tomczyk–Wartak, „Teatr Galeria,” 1035.

68 Cyt. za: Abramowicz, „Teatr mój widzę,” 392.

69 Żurowski, „Teatr najosobniejszy,” 91.

70 Abramowicz, „Teatr mój widzę,” 392.

71 Żurowski, „Teatr najosobniejszy,” 91.

teatr zupełnie unikalny.<sup>72</sup> Gdańskiemu artyście „wystarczały (...) dźwięk, ruch, przemienne światło i barwy oplatające enigmatyczne formy brył w ruchu.”<sup>73</sup>

W *Termitierze* wywoływane u widzów ciągi skojarzeń oparte były na obrazach prezentujących m.in. akt płciowy i zmagania „żywołu biologicznego” z „żywołem technicznym” – amorficzne, bezkształtne „wory-plazmy” wobec otaczających je maszyn.<sup>74</sup> Różne mechanizmy, zegary, koła zębate zostały tu zderzone z formami miękkimi i światłem.

Oddajmy ponownie głos A. Cybulskiemu: „analogia do kopca afrykańskich mrówek. Tym razem pełzającymi bohaterami programu są dwie agresywne formy-plazmy, dramat form abstrakcyjnych. Rzecz dzieje się wśród obracających się maszynerii, projekcji form, barw, widz otrzymuje (...) co sekunda (...) nowy obraz, film, pejzaż snu.”<sup>75</sup> Żurowski z kolei konstatował, że: „szalony, barwny sen. Na scenie przewijają się układy plam, linii nieuchwytnych w ciągłym ruchu kształtów. Nasuwają się skojarzenia z fantastycznymi »plenerami« kosmosu. Wrażenie to potęguje muzyka konkretna, oddająca przypuszczalnie wrażenie poruszania się jakichś olbrzymich, pozaziemskich sfer. Poprzez to wszystko plecie się jeden stały motyw – mały czerwony punkcik, poruszający się pośród dziwaczego świata snu. I on właśnie organizuje strukturę przedstawienia.”<sup>76</sup> W innym miejscu dodawał: „Z widowiska wyłania się sens poetycki jakiejś wielkiej tragedii osaczenia: wory-plazmy, żywołu biologiczny, szamoczą się bezsilnie w otaczającym je świecie maszyn – żywiole technicznym, pochłaniającym bez reszty biologię. Ów motyw literacki jest jednak – jak zwykle bywało u Krechowicza – jedynie pretekstem wyjściowym, który inscenizator szybko »przekracza«, i punkt ciężkości spektaklu kładzie na plastycznym toku następstw kolorów i form, na ich treści kompozycyjnej.”<sup>77</sup> Z *Termitierzy* wyłania się nihilistyczna wizja „świata biologii, świata człowieka, wpłatanego bez reszty między unicestwiająco go siły.”<sup>78</sup>

Ta realizacja Teatru Galeria, choć skupiona na budowaniu abstrakcyjnego, wizualnego ekwiwalentu rzeczywistości „światłem, układem linii i plam poruszających się na kotarach

72 Żurowski, „Wyspy czystej formy,” 196.

73 Ibidem.

74 Abramowicz, „Teatr mój widzę,” 8.

75 Cybulski, *Pokolenie kataryniarzy*, 52.

76 Andrzej Żurowski, „Dziś wieczór improwizujemy,” *Dziennik Bałtycki* nr 137 (1966).

77 Żurowski, „Teatr najosobniejszy,” 91.

78 Ibidem, 92.

sceny,<sup>79</sup> posługiwała się jednak jeszcze figuratywnym odwzorowaniem, przywołując „kształty konkretne: maszyn, zegarów, kół.”<sup>80</sup> Trzecia realizacja pokazywała wyraźnie, że Teatr Galeria dążył do eksplorowania możliwości świetlnych, co miało się urzeczywistnić jeszcze pełniej w kolejnych spektaklach.

### 3.4.

*Traktat* (1966)<sup>81</sup> był „pierwszą w pełni audiowizualną formą, powstałą we współpracy z kompozytorem Januszem Hajdunem. Poszukiwanie dźwięków odbywało się tu niemal równoległe do tworzonej w czasie prób narracji obrazowej.”<sup>82</sup> Gotowy spektakl przedstawiał więc „formę audiowizualną, bazującą na nieomal organicznie złączonym dźwięku i obrazie malarskim (...) to niewątpliwie wizualny poemat liryczny,<sup>83</sup> a także wręcz „happening, program-idea,<sup>84</sup> bowiem ta inscenizacja „jeszcze dalej posunęła proces zwielokrotniania znaczeń obrazu, odebrała mu jednoznaczność form, które by można opisać słowami.”<sup>85</sup> Bogdan Justynowicz podjął się jednak próby zapisu tego spektaklu Teatru Galeria – czytamy w nim m.in.: „W głębokiej czerni punkcik świetlny, iskra; wędruje, zapala inny, nabrzmiewa (...), pojawiają się i nikną na przemian nowe stworzenia świetlne, zaczynają budować linię; czerni zaczyna szarzeć, zakłęśła przestrzeń zaczyna się poruszać (...), do akcji wchodzi plama, szare plamy w uruchomionej, pulsującej przestrzeni, wycofują się, pojawiają, porządkują w układy geometryczne; formy z kolei nabierają charakteru biologicznego, który określa się coraz jednoznaczniej, zaczynają walkę serowate przedmioty, gady (?) o małych główkach, prymitywne stwory o zawikłanym przeznaczeniu i niejasnych czynnościach atakują widza, iluzja czegoś biologicznie i fizjologicznie groźnego; (...) obraz czerwienieje, czerwieniejąc czernieje; spokój, błogostan, muzyka; (...) i znów walka stworów, (...) coraz większe skoki światła... i na ułamek sekundy obraz człowieka – już nawet nie symbol czy forma, ale obrys, znak, cień; przestrzeń ściemnia się, spada w dół iskra.”<sup>86</sup>

Warstwa materialna użytych w tej realizacji środków została ograniczona do minimum, czyli do czarnego płótna-ekranu,

79 Ibidem, 91.

80 Ibidem.

81 Premiera 6.06.1966, Klub Studentów Wybrzeża „Żak” w Gdańsku.

82 Groth, „Historia teatru – Teatr Galeria.”

83 Cybulski, *Pokolenie kataryniarzy*, 54.

84 Ibidem.

85 Żurowski, „Teatr najosobniejszy,” 92.

86 Bogdan Justynowicz, „Krechowicza – Traktat,” *Litery* nr 8 (1966): 29.



poddawanego rozmaitym działaniom przez aktorów-animatorów, za sprawą których jawił się on niczym ożywający obraz-relief, a wyświetlane na nim slajdy i filmy robiły wrażenie ulotnych hologramów. W spektaklu nie było ani postaci, ani innych „namacalnych” podmiotów działających. Reżyser zrezygnował z jakichkolwiek, nawet odległych w formie elementów figuratywnych czy też ich świetlnych reprezentacji.

Powstały drogą tej eliminacji „ruchomy świetlny obraz malarski (...) był zestawem układów plastycznych zróżnicowanych walorowo.”<sup>87</sup> „Pozostał ruch materii, walka materii we własnym wnętrzu. Tworzenie się jej i umieranie.”<sup>88</sup> To właśnie ruch materii czy błysk światła stały się protagonistami „zdarzeń scenicznych.” One prowadziły swoją opowieść, budowały napięcia i dramaturgię widowiska, tworząc „Czysto skojarzeniowy seans wizualno-dźwiękowy, płynny, dramatyczny, fascynujący ciągle zmieniającymi się formami. Kosmiczny, jakby formujący jakąś rzeczywistość, zdawałoby się nobilitujący ją, a za chwilę niszczący jej trwałość i zasadę. Sztuka w trakcie podboju, ekspansji, w całej swojej agresywności przestrzennej.”<sup>89</sup>

W układzie plam, linii i światła Żurowski znajduje jednak pewną ścieżkę znaczeń, którą interpretuje następująco: „Wielość obrazów konkretyzuje się w przytłaczającą wizję pędzących w opętanym tempie jakichś olbrzymich pozaziemskich sfer. Pośród nich mały czerwony punkt – podmiot liryczny całości, bezwolny, rzucony siłą owych ogromnych ruchów kosmicznych. Wokół tego czerwonego punktu organizuje się cała akcja, cała struktura tego scenicznego liryku o drobinie ludzkiej. *Traktat* Krechowicza staje się plastyczną wizją traktatu o człowieku – o jego małości i bezsile. Przedstawienie podejmuje i prowadzi do dalszych konsekwencji motywy malarstwa Krechowicza, jego strachy i apokaliptyczne wizje.”<sup>90</sup>

### 3.5.

Ostatnim spektaklem Galerii była *Inwazja* (1967),<sup>91</sup> o której Tadeusz Rafałowski pisał: „Po fазie pośredniej, gdy osoby działające animowały workowate płachty płótna, tworząc efekt kształtującej się dopiero plazmy, podlegającej ciągłym transfiguracjom magmy – w *Inwazji* nawet ten szczątkowy element aktorstwa

87 Żurowski, „Teatr najosobniejszy,” 91.

88 Cybulski, *Pokolenie kataryniarzy*, 55.

89 Jerzy Górzeński, „Traktat o broni maszynowej,” *Orientacje* nr 4 (1966): 24.

90 Żurowski, „Teatr najosobniejszy,” 92.

91 Premiera 19.11.1967, Klub Studentów Wybrzeża Żak w Gdańsku.

uległ likwidacji.”<sup>92</sup> To przedstawienie okazało się najpełniejszą realizacją swoistej Krechowiczowej *via negativa*: idea teatru „określiła się ostatecznie i zamknęła.”<sup>93</sup> Jak pisał A. Cybulski: „każdy kolejny etap doskonałości uzyskiwała Galeria przez... odejmowanie.”<sup>94</sup> Poprzez konsekwentną redukcję zbędnych elementów inscenizacyjnych, twórca gdańskiej sceny doszedł do możliwie pełnej realizacji „czystej formy teatru plastyki, w którym o akcji mówić można jedynie w kategoriach liryki – w kategoriach asemantycznego świata nastroju.”<sup>95</sup>

Tym razem próby zapisu spektaklu podjął się znowu niezastąpiony Żurowski, zaznaczając jednak, że „nie jest on w stanie choćby w części oddać artystycznego wymiaru *Inwazji*. Usiłuje jedynie wykazać istnienie w tym spektaklu wyraźnej linii konstrukcyjnej, bardzo swoistej, acz niewątpliwej dramaturgii.”<sup>96</sup> „Widowisko rozpoczyna pełen dynamizmu bezład drgających form abstrakcyjnych, złożonych z płataniny kresek, kół, elips, świetlnych punktów. Obraz tężeje i nagle od dołu sceny w pulsującym rytmie tryskają czerwone, krwiste wierzchołki – jakby wybuchy wulkanów. Muzyka Hajduna ze zgrzytów i szmerów przeradza się w trwały bulgot, obraz – w wielobarwne punkty-komórki; rodzi się życie. Znowu dominuje na scenie biel, czerni i stonowany błękit. Czerwień pojawia się raz po raz na zasadzie ostrych, drażniących kontrapunktów, które wnoszą do widowiska nerwowy rytm »dziania się«, stawania. Muzyka nasila się, przechodzi jakby w warkot silnika spalinowego, który nie może uruchomić maszyny. Obraz drga coraz silniej. Wreszcie dźwięk przeobraża się w przenikliwy świst rakiety kosmicznej. Moment kulminacyjny. Orgia barwna zwielokrotnia się – purpurowe »wulkany« wybuchają w większym tempie, rozlewając kolorową lawę. Pewne uspokojenie barw i szmerów. Ostatnie nasilenie dynamiki przeobrażających się układów form, i purpura zalewa scenę...”<sup>97</sup> Gdański krytyk słusznie dostrzega w ostatnim spektaklu Krechowicza „bardzo szczególne ucieleśnienie teorii czystej formy Witkacego.”<sup>98</sup>

Jako przyczyny rozwiązania Teatru Galeria Tomczyk-Watrak podaje z jednej strony niemożność dalszego rozwijania idei teatru

92 Tadeusz Rafałowski, „Od Galerii do To-Tu. Niezwykły świat J. Krechowicza,” *Głos Wybrzeża* nr 14,2 (1969).

93 Tomczyk-Watrak, *Wybory i przemilczenia*, 60.

94 Cybulski, *Pokolenie kataryniarzy*, 55.

95 Żurowski, „Teatr najosobniejszy,” 93.

96 Ibidem, 94.

97 Ibidem, 93-94.

98 Ibidem, 94.

po „sublimacji wypracowanej estetyki”<sup>99</sup> w *Inwazji*, a z drugiej – naturalne dla zespołu teatralnego procesy rozejścia się wizji i dążeń poszczególnych członków: „Coraz trudniej było podporządkować się »tyraniu« głównego przywódcy i ideologa. Coraz trudniejsza stawała się też mobilizacja do ciężkiej wielogodzinnej pracy. Przyszedł czas, gdy każdy (...) chciał iść własną drogą.”<sup>100</sup> Wedle słów Krechowicza, wewnątrz Teatru Galeria trwał przez cały czas spór między zwolennikami sztuki przedstawiającej i abstrakcyjnej, która ostatecznie zwyciężyła. W wypowiedziach z 1968 roku artysta nie wykluczał, że kolejne realizacje Teatru Galeria mogłyby być „nawrotem do form przedstawiających”, a dalszy rozwój teatru odbywałby się wedle „metody dodawania.”<sup>101</sup>

#### 4.1.

We wszystkich realizacjach Teatru Galeria powracały motywy osaczenia, opresji, zniszczenia, poczucia pustki i osamotnienia jednostki wrzuconej w byt. Pojawiały się także dosłowne elementy (jak maszyna do zadawania tortur czy dźwięk broni maszynowej) niosące cierpienie i śmierć, prowadzące do zagłady rodzącego się świata. Wzbudzanie poczucia zagrożenia i tymczasowości świata (w początkowym okresie istnienia Teatru Galeria widoczne także w konstruowaniu świata przedstawionego z przedmiotów niższej rangi – tu znowu nawiązanie do Kantora) powracało w kolejnych spektaklach. Zараżenie lękiem, charakterystyczne dla powojennej twórczości wielu polskich artystów, ujawniało się w obrazach zmagania potężnych sił natury i kultury ponad ludzką istotą, ukazaną w kilku realizacjach jako mały, czerwony punkt – podmiot walczący o przetrwanie. W przedstawieniach Teatru Galeria przeciw człowiekowi stają z jednej strony siły kosmosu, natury, z drugiej – własne wytwory człowieka, czyli technika. Widać tu więc rozmaite skomplikowane mechanizmy i urządzenia (w dwóch pierwszych realizacjach) oraz obrazy przywodzące na myśl erupcje kosmiczne i wybuchy wulkanów, stwarzanie i niszczenie powstałego świata, twory pierwotne i post-apokaliptyczne strzępy materii. Warto odnotować w odniesieniu do przedstawień żywiołów natury w realizacjach Teatru Galeria, że tego typu obrazowanie, sugerujące brak interwencji ludzkiej w prezentowane dzieło natury, bliskie jest malarstwu materii, do którego technik sięgał Teatr Galeria: „Uznając naturę za najdoskonalszą kreatorkę, podejmowano próby powtórzenia jej dzieła.”<sup>102</sup>

99 Tomczyk-Watrak, *Wybory i przemilczenia*, 60.

100 Ibidem, 61.

101 Sikora, „Jerzy Krechowicz.”

102 Groth, „Od eksperymentów Bauhausu do Teatru Galeria,” 163.

Dopełnieniem działań materii i światła była w spektaklach gdańskiego teatru warstwa dźwiękowa, odsyłająca, analogicznie do warstwy wizualnej, z jednej strony do skojarzeń ze światem techniki, a z drugiej – z groźnymi odgłosami pierwotnej natury.

#### 4.2.

Teatr Galeria od początku był i, mimo upływu wielu lat, nadal pozostał zjawiskiem recepcyjnie kłopotliwym. Jej twórca, wychodząc bowiem poza ramy obrazu, przekraczał jednocześnie granice spektaklu, granice teatru. Pisząc o wątpliwościach „teatralnych”, które nasuwały się podczas oglądania Teatru Galeria, A. Cybulski stwierdzał wprost: „Krechowicz (...) wymówił widowni podpisaną konwencję formy i wprowadził nową. Pragnął tylko, aby publiczność wytrzymała do końca spektaklu. Zdziwiony był, gdy program się podobał.”<sup>103</sup> Nawet Żurowski, który przez lata konsekwentnie bronił w swoich tekstach teatralności w widowiskach Teatru Galeria, podnosił kwestię niejasnej przynależności zjawiska do dziedziny Melpomeny i przyznawał, że: „Nazywanie Galerii teatrem jest ryzykowne.”<sup>104</sup> Małgorzata Abramowicz słusznie stwierdzała więc w 2005 roku, że krytyka ma nadal problem z „teatrem-nieteatrem” Krechowicza.<sup>105</sup>

Nielatwy język, jakim posługiwał się Teatr Galeria, przysparzał trudności nawet na podstawowym poziomie opisu. Niedłgie, bo trwające zwykle około 30–40 minut, spektakle plastyczne Krechowicza stawały się coraz bardziej afabularne – twórca pozbawiał je tradycyjnie rozumianych postaci, akcji i dramaturgii. Performanse Teatru Galeria zmierzały konsekwentnie w kierunku działań opartych na abstrakcji, a ich specyfiką było m.in. przesunięcie ostatecznego aktu nadawania sensów i znaczeń, rozumianych także na podstawowym poziomie, czyli przebiegu zdarzeń w obrębie spektakli, na stronę odbiorcy. To jego percepcja, wrażliwość i kompetencje niejako wypełniały treścią widowiska tego niezwykłego teatru. W recenzjach ze spektakli czytamy o ich „antyfabularnym kształcie,” „impresyjnej atmosferze,” „przemijającym wrażeniu,” „teatrze doznania lirycznego,” by przywołać choćby cytaty z jednego tekstu Żurowskiego.<sup>106</sup> W charakterystycznej dla widowisk Teatru Galeria wieloznaczności niektórzy widzieli dowód na „szacunek dla widza,”<sup>107</sup> inni wręcz przeciwnie – traktowali ją jako coś podejrzanego, winiąc za zabijanie

---

103 Cybulski, *Pokolenie kataryniarzy*, 64.

104 Żurowski, „Teatr najosobniejszy,” 88.

105 Abramowicz, „Teatr mój widzę,” 392.

106 Żurowski, „Dziś wieczór improwizujemy,” 5.

107 Maria Kosińska, „W kręgu poszukiwań,” *Życie Warszawy* nr 296 (1963).

jednoznaczności spektakli Teatru Galeria ich „techniczność.”<sup>108</sup>

Nowatorskie dzieła grupy gdańskich plastyków nie były więc łatwe w odbiorze, mimo iż sam Krechowicz podkreślał, że Galeria „nie miała ambicji bycia teatrem intelektualnym, choć tak ją postrzegano.”<sup>109</sup> Jej twórców interesowało bowiem po prostu wywoływanie emocji za pośrednictwem światła i opowiadanych z jego wykorzystaniem prostych historii. „Zwierzęta świetlne powołane przez nich do istnienia były bliższe magii, pierwotnym zachowaniom człowieka, niż postawie intelektualnego odniesienia się do konwencji teatru czy sztuki współczesnej.”<sup>110</sup>

#### 4.3.

Teatralne dzieła Krechowicza z okresu Teatru Galeria możemy dziś zaszeregować do sztuk performatywnych, uznając z jednej strony ich teatralny, a z drugiej plastyczny wymiar. Gdańskie dzieła Teatru Galeria przynależą bowiem zarówno do świata teatru, jak i sztuk plastycznych, choć przez lata przedstawiciele obu tych dziedzin prezentowali argumenty na rzecz jednej lub drugiej dyscypliny. Najbardziej spektakularna jest chyba polemika Żurowskiego z Jerzym Limonem, który w swojej książce *Piąty wymiar teatru* wyklucza z dziedziny teatru wszelkie sceny plastyczne, w tym Galerię, postrzegając je jedynie jako ruchome instalacje.<sup>111</sup> Z kolei Tomczyk-Watrak w podobnym sporze z Żurowskim stwierdziła, że podnoszone przez niego argumenty, dotyczące „linii dramaturgicznej” i „struktury czasoprzestrzennej” realizacji Teatru Galeria, przestają być zasadne, jeśli „wziąć pod uwagę dalszą ewolucję sztuki [plastycznej] w stronę akcyjności.”<sup>112</sup>

Na gruncie sztuk plastycznych można sytuować eksperymenty Krechowicza także w ciągu poszukiwań artystów spod znaku malarstwa kinetycznego (i szerzej – sztuki kinetycznej). Jednak najbliższe są mu eksperymenty węgierskiego artysty i teoretyka sztuki, współpracownika Bauhausu, László Moholy-Nagya, którego „teorie i prace wydają się być najważniejszymi źródłami inspiracji Jerzego Krechowicza.”<sup>113</sup> Jak uważa Martyna Groth, konsekwencją tej fascynacji gdańskiego artysty było zastąpienie przez niego płótna ekranem, który „stawał się przestrzenią eksperymentów, korespondujących ze współczesnymi poszukiwa-

108 Górzański, „Traktat o broni maszynowej.”

109 Tomczyk-Watrak, *Wybory i przemilczenia*, 60.

110 Ibidem.

111 Por. Żurowski, „Wyspy czystej formy”; Jerzy Limon, *Piąty wymiar teatru* (Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2006).

112 Tomczyk-Watrak, *Wybory i przemilczenia*, 59.

113 Groth, „Od eksperymentów Bauhausu do Teatru Galeria,” 151.

niami sztuk wizualnych.”<sup>114</sup> Badaczka widzi także w pracy Teatru Galeria kontynuację poszukiwań Krechowicza w obrębie mediów, którymi zajmował się wcześniej, czyli fotografii (tworzone pod koniec lat pięćdziesiątych fotogramy) i filmu (eksperymentalne obrazy realizowane w latach 1961–1963 w Międzyuczelnianym Amatorskim Klubie Filmowym „Żak”).<sup>115</sup> W programie do *Kolonii karnej* Jerzy Frycz wymieniał wśród dawnych i współczesnych „czcigodnych ojców i kuzynów” Teatru Galeria, oprócz wspomnianego Moholy-Nagya, także Marcela Duchampa z jego ready made, Nicolasa Schöffera z jego formami spacjodynamicznymi oraz Jeana Tinguely’ego wraz z jego metamechanicznymi rzeźbami. Wspomina także „teatr śmietnikowych rupieci” amerykańskiego artysty multimedialnego Reda Groomsa oraz pionierskie happeningi i wydarzenia artystyczne w Reuben Gallery w Nowym Jorku.<sup>116</sup> Gdański teatr powoływał się więc na twórców, którzy przekraczając tradycyjne ramy sztuki, odchodzili „od dzieła-artefaktu na rzecz dzieła-wydarzenia.”<sup>117</sup> „Galernicy” pozostawali zanurzeni w trendach ówczesnego malarstwa i sztuk wizualnych. Jak pisze Tomczyk-Watrak, twórcy Teatru Galeria „Chłonęli wszystko, co po 1960 roku zaczynało przenikać do Polski. Docierały nowe tendencje sztuki światowej, jak sztuka kinetyczna, op art, wizualizm, pierwsze próby odejścia od obrazu sztalugowego, które doprowadzić miały potem do environment, arte povera, happeningu, aż do konceptualizmu. Słyszeli o działaniach Allana Kaprowa w Nowym Jorku i o pierwszych projekcjach Kineform Andrzeja Pawłowskiego w Polsce. Wiedzieli, co to jest holografia i jak działa laser, ale dla nich to były tylko marzenia. Pozostawała im własna wynalazczość.”<sup>118</sup>

Na gruncie poszukiwań teatralnych i okołoteatralnych we wspomnianym powyżej tekście Frycz przede wszystkim wpisuje Teatr Galeria w porządek najnowszych zjawisk spod znaku antyteatru, o czym była mowa powyżej. Wymienia także: ukraińską artystkę awangardową Aleksandrę Ekster z jej konstruktywistycznymi dekoracjami, Wsiewołoda Meyerholda z biomechaniką i Erwina Piscatora z ruchomą sceną (uwzględniając prawdopodobnie zrealizowane przez niego konstrukcje sceniczne wraz z użyciem filmu i koncepcję „teatru totalnego,” zakładającą m.in. wielopłaszczyznowe projekcje multimedialne). Jednocześnie warto zauważyć, że działając w ramach formującego się ruchu teatru alternatywnego, Teatr Galeria realizował na swój sposób główne założenie

114 Ibidem.

115 Por. ibidem, 162.

116 Frycz, „O Galerii.”

117 Groth, „Od eksperymentów Bauhausu do Teatru Galeria,” 155.

118 Tomczyk-Watrak, *Wybory i przemilczenia*, 57.

wielkiej reformy teatru, czyli najdosłowniej pojmowany postulat uwolnienia teatru od literatury. Z kolei Żurowski, nazywając Krechowicza „artystą obrazu,” dokonał analogii do określenia „artysta teatru,” stworzonego przez reformatora Edwarda Gordona Craiga<sup>119</sup> dla określenia nowego modelu inscenizatora w teatrze współczesnym. Sięgając jeszcze głębiej do tradycji europejskiego teatru, Żurowski mówił o realizacji w pracach Krechowicza idei syntezy sztuk Ryszarda Wagnera, która zresztą powróciła później m.in. w dwudziestowiecznym wydaniu jako jedno z głównych założeń Bauhausu. W Galerii bowiem „została osiągnięta nowa jakość, zrealizowane marzenie o teatrze, plastyce, muzyce – zsynchronizowanych w jasnym i logicznym wykładzie.”<sup>120</sup>

## 5.

W teatrze Krechowicz mógł swobodnie posługiwać się swoją ulubioną metodą kolażu, o której po latach pisał filozoficznie: „Collage... Posługiwanie się nożyczkami w środku labiryntu jest wprawdzie całkowicie pozbawione sensu, podobnie zresztą jak łącznie po labiryntach, pozwala jednak zapomnieć, że to nadal tylko połowa labiryntu.”<sup>121</sup> Montaż i kolaże sceniczne były zresztą charakterystyczne dla poetyki spektakli polskich teatrów studenckich, powstających często w procesie tzw. pisania na scenie, którą to metodę, choć swoiście realizowaną, stosowała także grupa Krechowicza, budując „scenariusze” spektakli w długotrwałym procesie prób i eksperymentów technicznych.

W działaniach teatralnych Krechowicz posługiwał się kolażem zarówno na poziomie budowania dramaturgii performansu, jak i doboru środków wyrazu, ponieważ „Przedstawienia w Galerii były również swoistymi kolażami – scenicznymi; kolażami w samej istocie tej formy, czy raczej techniki w budowaniu całościowej wizji, kompozycji widowiska i sposobie myślenia obrazem.”<sup>122</sup> Ta metoda była najbardziej widoczna w komponowaniu tekstów i innych elementów widowiska w programach To-Tu, które były oparte „o szybki miks montażowy, o kontrastowe zderzenie tekstów, efektów plastycznych, technik wypowiedzi aktorskiej.”<sup>123</sup> Komponując różne elementy w formie kolaży teatralnych i dążąc jednocześnie do abstrakcji, Krechowicz łączył dwie istotne tendencje w powojennych sztukach plastycznych. Kolaż, jako jedna

119 Żurowski, „Wyspy czystej formy,” 193.

120 Bogdan Justynowicz, „Teatr przeczuty, czyli kilka uwag o Galerii Jerzego Krechowicza.” *Nowy Wyraz* nr 9 (1973).

121 Jerzy Krechowicz, red. Natalia Kruss-Karmazyn (Sopot: PGS w Sopocie, 2002).

122 Żurowski, „Wyspy czystej formy,” 196.

123 Żurowski, „>To-Tu< – teatr absurdu,” *Litery* nr 6 (1973).

z nowych technik zrodzonych w początku dwudziestego wieku, jest uważany przez Rosalind Krauss za „punkt zwrotny historii modernizmu,” ponieważ był jednym z czynników prowadzących do „zakwestionowania iluzjonistycznej składni obrazu, odsłaniając arbitralny system znaków wizualnych i tym samym akcentując samorefleksyjność odbiorcy.”<sup>124</sup> Z kolei: „Opisana jako autonomiczny język form abstrakcja stała się dominującym narzędziem wypowiedzi artystycznej po II wojnie światowej. Kontynuując tradycję awangardy międzywojennej, obraz zyskał wartość samodzielną, określoną autonomicznym językiem sztuki.”<sup>125</sup>

„Nieźlego czyniąc psikusą teoretykom, Krechowicz dokonał rzeczy niemożliwej: stworzył teatr abstrakcyjny. No – prawie abstrakcyjny. To »prawie« – ukryte w asocjacyjnym przewodzie »traktatów« i poddane rygorom teatralnej struktury czasowo-przestrzennej – jest bardzo ważne; ono właśnie abstrakcji tych dzieł przydaje znamię teatralnej narracji, w której teatr spełnia się w asocjacyjnym ciągu »zdarzeń« scenicznej opowieści.”<sup>126</sup> Dramaturgia działań, którą budował w swoich obrazach-spektaklach Krechowicz w oparciu o wewnętrzną, organiczną dynamikę elementów plastycznych, tworzyła rodzaj partytury będącej podstawą zdarzenia, które ostateczny kształt zyskiwało w odbiorze widza. Audiowizualne projekty Teatru Galeria wymykały się jednoznacznym odczytaniom, otwierały rozmaite możliwości interpretacyjne, szły w kierunku maksymalnej uniwersalizacji treści przy minimalizacji środków formalnych. Na pozór afabularne dzieła gdańskiego teatru posiadały jednak zawsze wewnętrzną, spójną dramaturgię zdarzeń, którą za Elżbietą Wolicką (piszącą o pierwszej zasadzie strukturalnej widowisk Sceny Plastycznej KUL) można nazwać „dramaturgią ruchomego obrazu-zdarzenia.”<sup>127</sup>

## 6.

Specyfika Teatru Galeria polegała także na tym, że jego widowiska były oparte głównie na technice. Według relacji Tomczyk-Watrak, „laboratorium” techniczne przyszłej Galerii miało swój zaczyn w rozmaitych eksperymentach podejmowanych w mieszkaniu Krechowicza przy ulicy Politechnicznej w Gdańsku. Był to „początek, nieświadomych jeszcze, prób naginania przedmiotów

124 Lachowski, *Nowocześni po katastrofie*, 26.

125 Ibidem, 28.

126 Żurowski, „Wyspy czystej formy,” 197.

127 Elżbieta Wolicka, „Teatr wyobraźni,” w *Teatr bezsłownej prawdy. „Scena Plastyczna” Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego*, red. Wojciech Chudy (Lublin: Redakcja Wydawnictw Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, 1990), 31.



do nowych funkcji.<sup>128</sup> Wtedy Krechowicz wykonywał własnoręcznie m.in. różnorodne źródła światła, tworzone z puszek i innych obiektów. W każdym spektaklu Galerii było zwykle około czterdziestu konstruowanych samodzielnie przez artystów różnych punktów świetlnych „z bardzo skomplikowanymi układami soczewek i wszystkie wykorzystywane były w różny sposób, z ręki i stacjonarnie.”<sup>129</sup>

Teatr Galeria, podążając za gestem Duchampa, chętnie sięgał po rozmaite przedmioty gotowe, a także różnorodne, oryginalne obiekty, tworzone przez artystów, używane w pierwszych realizacjach w charakterze rekwizytów, elementów kostiumów lub scenografii, a w późniejszych jako niewidoczne dla widza narzędzia do animacji elementów przestrzeni scenicznej. Były one „autonomicznymi bytami, o zaskakującym często wyglądzie i nieoczekiwanym ruchu.”<sup>130</sup> Jak pisał Justynowicz, w gdańskim teatrze „stosowano przeróżne skrzynie na kółkach, deski na rolkach, inne pojazdy z tej rodziny, ruchome piony – poziomy, urządzenia absurdalne i bzdurne w potocznym znaczeniu: rzeczy wydające nieoczekiwany dźwięk, np. buty z harmonią w podeszwie, balony śpiewające, płynne formy, zegary, tablice rozdzielcze itp. Nie da się zinventaryzować masy tego sprzętu, tego oprzyrządowania wizualnego spektaklu.”<sup>131</sup>

Artyści Teatru Galeria „Dokonywali przeróbek i usprawnień latarek, epidiaskopów czy projektorów, by podczas wielomiesięcznego okresu eksperymentowania poznać i poszerzyć możliwości aparatury do tworzenia widzeń.”<sup>132</sup> Wśród arsenału środków, po jakie „galernicy” sięgali dla realizacji swoich oryginalnych pomysłów były, obok rozmaitych własnych wynalazków, spreparowanych taśm filmowych i slajdów, prawdopodobnie także cieczy i pigmenty rozlewane na szybie epidiaskopu. Stosowano również techniki nawiązujące do malarstwa materii, wykorzystujące elementy rzeźbiarskie, jak tynk, blachy, gips, piasek, tkaniny, przedmioty gotowe.<sup>133</sup> Działania Teatru Galeria były nieustającym procesem poszukiwań formalnych, niekończącym się eksperymentem technicznym: „Ze spektaklu na spektakl rosła wynalazczość techniczna. Na próbach gromadziło się mnóstwo pomysłów i wynalazków, których nie byli w stanie wykorzystać.”<sup>134</sup>

Wagę strony technicznej w projektach Teatru Galeria można

128 Tomczyk-Watrak, *Wybory i przemilczenia*, 57.

129 Ibidem, 59.

130 Ibidem, 58.

131 Justynowicz, „Teatr przeczuty.”

132 Groth, „Od eksperymentów Bauhausu do Teatru Galeria,” 161.

133 Por. ibidem, 162.

134 Tomczyk-Watrak, *Wybory i przemilczenia*, 59.

było dostrzec już w programie pierwszej realizacji, gdzie na dwóch wykonawców–aktorów przypada czterech wykonawców–realizatorów, którzy w ramach widowiska zajmowali się takimi zadaniami, jak: „Projekcja i komponowanie zmian oświetleniowych,” „Przekształcanie walorowe, kolorystyczne i ruchowe,” „Zestaw mechanizmów i synchronizacja dźwięku” oraz „Opracowanie dźwiękowe.”<sup>135</sup> Wszystko to było sprowadzone do konkretnych: „Obliczenie prawie matematyczne i technika.”<sup>136</sup> Przygotowanie i każdorazowe wykonanie spektakli Galerii wymagało precyzyjnego opracowania partytury działań, stworzenia dokładnej struktury wszystkich elementów widowiska, zgrania ich w czasie, a także podporządkowania odtwarzanej z taśmy magnetofonowej warstwie dźwiękowej, która niejako je „prowadziła,” pełniąc „rolę kanwy, na której budowany jest cały spektakl.”<sup>137</sup> Reżyser razem z kompozytorem przygotowywali podczas prób „ideogram,” na bazie którego wykonawcy–animatory opracowywali technicznie i realizowali na żywo – z pewną dozą improwizacji – rozdzielone pomiędzy siebie elementy „efektów” obrazu.<sup>138</sup>

## 7.

Jak słusznie stwierdzał jeden z recenzentów, „gdy »czysta forma« zarezerwowana została dla Galerii, teatr czy też kabaret (mniejsza o nazwę) z aktorami i mówionym tekstem przeniesiony został pod szyld »To-Tu,«<sup>139</sup> w którym Krechowicz „stworzył jedyną w swoim rodzaju, ogromnie własną atmosferę. Sprawy poważne, sąsiadujące z groteską (...), naturalizm (języka, sytuacji) kontrastowany z absurdem, pure–nonsensy i problematyka »spraw Polaków«.”<sup>140</sup>

Artysta przygotował trzy ostatnie premiery To-Tu we własnej reżyserii, oprawie scenograficznej i z własnym scenariuszem. *Tajna misja* (1965), *Harakiri* (1966) i *Król ojciec* (1969) „budowane były techniką kolażu, osadzone we wspólnym klimacie – trochę z teatru Witkacego, z komedii *dell'arte*, z teatru absurdu.”<sup>141</sup> Pierwszy program okazał się dużym sukcesem już od swojej premiery, która odbyła się w 1965 roku w Warszawie podczas III Międzynarodowego Festiwalu Kulturalnego Studentów. *Tajna*

135 Program spektaklu „Kolonja karna”.

136 Sikora, „Jerzy Krechowicz.”

137 Ibidem.

138 Por. ibidem.

139 Nazwa kabaretu występuje w dwóch wersjach zapisu: „To Tu” oraz „To–Tu”.

140 Rafałowski, „Od Galerii do To-Tu.”

141 Joanna Wawrzyńczak, „To Tu,” w: *Gdańskie teatry osobne*, 245.

misja, nazwana przez Krechowicza „odłamek politycznym”<sup>142</sup> To-Tu, „biła rekordy powodzenia,”<sup>143</sup> grano ją około stu razy,<sup>144</sup> Krechowicz zmontował z tekstów Mickiewicza, Sienkiewicza, Witkacego i Gombrowicza „rzec o kompleksach i minach narodowych.”<sup>145</sup> Po premierze ówczesny szef artystyczny gdańskiego Teatru Wybrzeże Jerzy Goliński nazwał Krechowicza „Lecem teatru polskiego.”<sup>146</sup>

Druga premiera, przygotowana na fali powodzenia pierwszej, w 1966 roku, składała się z własnych tekstów Krechowicza, inkrurowanych cytatach, a „harakiri na nich robili »aktorzy-bryły«: Leszek Kowalski, Andrzej Szaciłło i Zbigniew Bogdański oraz wystająca nad scenę głowa Andrzeja Głowińskiego. Trzygodzinnym programem rządziła improwizacja i absurd.”<sup>147</sup> Aktorzy grali tekstem, ale przede wszystkim „metaforycznym” kostiumem, przerysowanym gestem i mimiką. Nikła akcja programu kabaretowego – wizyta dziennikarza Kiri u malarza Hary pod pretekstem napisania artykułu o jego twórczości – służyła jedynie jako tło do gry cytatach i zaskakującymi skojarzeniami, wiodącymi sytuację sceniczną w kierunku absurdu: „Poprzez nagromadzenie pozornych bezsensów całość uzyskuje groteskowy sens nadrzędny.”<sup>148</sup>

W *Królu ojcu* ponownie „zastosował Krechowicz technikę collage’u, kompilacji,” łącząc fragmenty *Edwarda II* Marlowe’a, dzieła Tołstoja, cytaty z rozmówek polsko-niemieckich, prawdziwych szkolnych wypracowań i wypisów literatury z krótkimi tekstami własnymi. Powstała więc znana z atmosfery wcześniejszych realizacji mieszanka: „trochę z teatru Witkacego, z commedii dell’arte, z teatru absurdu wreszcie,” w której rządziła konwencja i estetyka jak „w teatrze kukiełek, o wyolbrzymionych, skarykaturowanych rysach, jak w starych komediowych filmach.”<sup>149</sup>

Była „to przede wszystkim zabawa, ale nie bez głębszych znaczeń: kontredans intronizacji i detronizacji, dworska kamaryla uosobiona w postaci Draculi Frankenstein, (...) walka na miny, bufonada – pokazanie mechanizmu »ludzkiej komedii«.”<sup>150</sup> W programie występowali m.in. Andrzej Szaciłło, Leszek Kowalski, Ryszard Ronczewski, a kierownikiem muzycznym był Andrzej Głowiński, który akompaniował aktorom jako Doktor Julio

142 Sikora, „Jerzy Krechowicz.”

143 Cybulski, *Pokolenie kataryniarzy*, 44.

144 Por. Sikora, „Jerzy Krechowicz.”

145 Cybulski, *Pokolenie kataryniarzy*, 43.

146 Ibidem, 44.

147 Ibidem.

148 Żurowski, „Dziś wieczór improwizujemy.”

149 Rafałowski, „Od Galerii do To-Tu.”

150 Ibidem.

Jewsiejewicz Pułapow także w przerywnikach wokalnych z towarzyszeniem zespołu.

W To-Tu Krechowiczowi udało się realizacja karkołomnego zadania: „stworzenie kabaretu, którego dominantę stanowi płaszczyna wizualna, kabaretu z humorem opartym przede wszystkim na pozatekstowej poincie.”<sup>151</sup> Skupiony na „sprawach polskich,” kabaretowy odłam działalności teatralnej Krechowicza miał charakter bardziej publicystyczny, doraźny, choć oprawiony w ramy absurdu i dążący do uniwersalizacji tematów. Realizacje programów kabaretowych były traktowane przez artystę lekko, jako zabawa. W odróżnieniu od działalności Teatru Galeria, gdzie jak mówił, „pracuje się poważnie.”<sup>152</sup> Jednak Żurowski konstatował, że „z pozoru jak najdalsze wzajem eksperymenty awangardowe w postaci Teatru Galeria i To-Tu, były po prostu odmiennymi stronami i różnymi wymiarami tego samego kalejdoskopu – magicznej kuli teatru Krechowicza, artysty obrazu.”<sup>153</sup>

## 8.

W późniejszej twórczości, jak i w działalności przebiegającej równoległe do okresu Teatru Galeria i To-Tu Krechowicz realizował m.in. scenografie do spektakli innych grup i teatrów (łącznie około trzydziestu<sup>154</sup>), a także plakaty teatralne, których ma w dorobku artystycznym kilkaset. Jako scenograf przygotował m.in. realizacje dla Teatru Rozmów (m.in.: *Nikita Bałmaszow, Olaf Grubasow, Kondukt*). Twórca *Termitiery* był „niemalże nadwornym scenografem”<sup>155</sup> tego teatru. Jako inscenizator prowadził tu także próby do *Sprawozdania dla Akademii*<sup>156</sup> Kafki, jednak do premiery nie doszło. Zachował się jedynie plakat autorstwa Krechowicza, który „Przedstawiał twarz arlekina w masce z komedii *dell'arte*, ze ślepyimi oczodołami, otwartymi ustami i wypaloną krtanią. Z czarnego tła patrzyły oczy zwielokrotnionej i zamkniętej milczeniem twarzy Kafki, którą osaczała z obu stron ogarniętą niemym krzykiem twarz arlekina.”<sup>157</sup> Próby i prace nad niedoszłą adaptacją sceniczną opowiadania o człowieku z „małpią przeszłością” odbywały się, według relacji A. Cybulskiego, w 1967 roku<sup>158</sup> (praw-

151 Andrzej Żurowski, „Przegląd studenckich zespołów.”

152 Cyt. za: Sikora, „Jerzy Krechowicz.”

153 Żurowski, „Wyspy czystej formy,” 199.

154 Por. ibidem, 194–195.

155 Hanna Dyktyńska, „Groteska tragedią współczesności (Teatr Rozmów),” w *Gdańskie teatry osobne*, 55.

156 Hanna Dyktyńska podaje tytuł *Sprawa dla Akademii*, por. ibidem, 59.

157 Ibidem, 59.

158 Por. Cybulski, *Pokolenie kataryniarzy*, 68.

dopodobnie także w 1968), a więc kilka lat po pierwszej realizacji Teatru Galeria opartej na prozie Kafki. Trudno stwierdzić, na ile realizacja z Teatrem Rozmów miała rozwijać wcześniejszą propozycję Krechowicza lub nawiązywać do niej. Potwierdza ona jednak fakt, że twórczość autora *Procesu* była w okresie teatralnym (i nie tylko) ważnym wyznacznikiem poszukiwań gdańskiego artysty i sytuowała je w kręgu tematów egzystencjalnych.

Krechowicz współpracował także z największymi scenami repertuarowymi w regionie. Dla ówczesnej Państwowej Opery i Filharmonii Bałtyckiej (dziś Opera Bałtycka) przygotował m.in. projekty scenograficzne do *Pana Twardowskiego* w inscenizacji, reżyserii i choreografii Janiny Jarzynówny-Sobczak i Zygmunta Kamińskiego (nad dźwiękiem do widowiska czuwał inny „galer-  
nik,” Janusz Hajdun). W Teatrze Wybrzeże współpracował m.in. z Markiem Okopińskim w realizacjach spektakli *Przyszedłem pana zabić!* i *Burza* (z tym reżyserem przygotował także *Medytacje o życiu godziwym* dla Teatru Telewizji). W Teatrze Muzycznym w Gdyni wystawiono *Krakowiaków i Górali* z jego scenografią, w reżyserii Andrzeja Ziębińskiego, a w gdańskim Teatrze Miniatura m.in. przedstawienia Ryszarda Majora – *Wyspa wierszy Pana Tuwima* i *Gelsomino w krainie kłamczuchów*. Ponadto Krechowicz realizował scenografie dla Teatru Ziemi Gdańskiej i Teatru Dramatycznego w Gdyni oraz Teatru Dramatycznego w Elblągu. Jak sam przyznaje, zarzucił pracę scenografa „z nienawiścią nawet pewną.”<sup>159</sup> Stało się tak, gdy „Z pracy eksperymentalnej przerodziło się to w znojną pracę zawodową.”<sup>160</sup> Krechowiczowy duch wiecznego odkrywcy, eksperymentatora nie dał się więc usidlić codziennej pracy rzemieślniczej dla teatrów repertuarowych. I znów, Krechowicz wyszedł z teatru, kiedy ten przestał zapewniać mu artystyczny rozwój.

Zanim jednak do tego doszło, miało miejsce niezwykle teatralne wydarzenie, zarówno w twórczości Krechowicza, jak i w najnowszej historii polskiego teatru, czyli premiera rockopery pt. *Naga*, przygotowanej przez niego w 1973 roku w Teatrze Muzycznym w Gdyni wspólnie z zespołem Niebiesko-Czarni. Gdański grafik był reżyserem i autorem opracowania plastycznego do tego widowiska. Na tak szaloną realizację, zainspirowaną głośnym musicalem *Hair* (członkowie zespołu Niebiesko-Czarni obejrzeli go podczas pobytu w Stanach Zjednoczonych), zgodziła się jako jedyna w Polsce (zespół przez rok szukał sceny dla swego projektu) ówczesna, legendarna dziś szefowa i patronka gdyńskiej sceny, Danuta Baduszkowa. Gitarzysta Niebiesko-Czarnych, Janusz Popławski wspominał, że Krechowicz „po zapoznaniu się z librettem i nagraniami, przedstawił (...) wizję spektaklu

159 Cyt. za: Żurowski, „Wyspy czystej formy,” 195.

160 Ibidem.

znacznie różniącą się od pierwotnego zamysłu – zespół powinien grać ostrego rocka, a akcję tworzyć ruchoma i stała scenografia, światło oraz wokaliści Ada Rusowicz, Wojciech Korda, Stan Borys i dwie modelki symbolizujące nagą »prawdę«.<sup>161</sup> Jak odnotowuje Abramowicz: „Spektakl wywołał szok i konsternację, od kwietnia 1973 roku do czerwca roku 1974 był grany (po bojach z cenzurą) sto dwadzieścia pięć razy.”<sup>162</sup> Autorka przywołuje słowa Andrzeja Wróblewskiego (Ibis), który relacjonował: „Krechowicz oderwał się od pierwotnej problematyki opery, w której prawdopodobnie chodziło o dążenie człowieka do szczęścia, wyrażone w poszukiwaniu wyspy szczęśliwej, a przedstawił odwieczny problem walki dobrego ze złem, aktualizując to zło w postaciach automatów, molochów i bezkształtnej plazmy. Całość rozgrywa się w warstwie plastycznej, a jest to plastyka agresywna i niepokojąca. W połączeniu z muzyką dość agresywną, głośną i rytmiczną to widowisko atakuje publiczność językiem, do którego współczesny widz nie jest przyzwyczajony. Dla publiczności *Naga* jest szokiem. Taki szok warto jednak zastosować wszędzie tam, gdzie obiegowa etykieta schlebia tradycyjnym upodobaniom, częstując odbiorców bredniami dziewiętnastowiecznej operetki i na ich modłę tworzonymi niby-musicalami. *Naga* ma w sobie elementy zaczynu i dlatego warto ją pokazać. Niech drażni bestie.”<sup>163</sup> Spektakl okazał się tak dalece niepokorny i wyprzedzający swoje czasy, że – jak donosi Sławomir Kitowski – dziś na próżno szukać go wśród premier gdyńskiej sceny, ponieważ „w oficjalnych dokumentach teatru *Naga* nie figuruje jako kolejna premiera, chociaż nią była.”<sup>164</sup>

## 9.

Niemal wszystkimi poczynaniami teatralnymi Krechowicz wyprzedzał swój czas, otwierał nowe drzwi, łamał konwencje i przekraczał dziedziny sztuk. Proponował nowy język, kwestionujący przyzwyczajenia publiczności. W spektaklach Teatru Galeria wymieniał tradycyjne media na nowe, odwracał wręcz hierarchię środków, którymi posługuje się widowisko teatralne, przekazując najważniejszą rolę elementom scenografii (szczególnie światłu), zwykle pozostającym w tle działań scenicznych.

W 1968 roku A. Cybulski wyrażał nadzieję, że Teatr Galeria „może stać się pozycją wyjściową dla wielu scenek teatralnych, mogących czerpać stąd rozwiązania inscenizacyjne i scenograficzne. I nie tylko.”<sup>165</sup> Jednak, jak pisał po latach Żurowski, „Galeria” była

161 Cyt. za: Abramowicz, „Teatr mój widzę,” 392.

162 Ibidem.

163 Cyt. za: ibidem, 392.

164 Cyt. za: [www.muzyczny.org/page/historia-teatru](http://www.muzyczny.org/page/historia-teatru), dostępny 18 maja 2017.

165 Cybulski, *Pokolenie kataryniarzy*, 55.

teatrem osobnym „tak dalece, że nie doczekała się żadnych spadkobierców ni kontynuatorów.”<sup>166</sup> Pozostała zjawiskiem wyjątkowym, unikatowym na mapie dwudziestowiecznego teatru polskiego.

### Bibliografia

Abramowicz, Małgorzata. „Teatr mój widzę... O wpływie artystów plastyków na gdańskie teatry osobne i co z tego wynika.” W *Akademia Sztuk Pięknych w Gdańsku 1945–2005. Tradycja i współczesność, 60 lat ASP w Gdańsku*, red. Wojciech Zmorzyński, 386–396. Gdańsk: Muzeum Narodowe w Gdańsku, 2005.

Cybulski, Andrzej. *Pokolenie kataryniarzy*. Gdynia: Wydawnictwo Morskie, 1968.

Dyktyńska, Hanna. „Groteska tragedią współczesności (Teatr Rozmów).” W *Gdańskie teatry osobne*, red. Jan Ciechowicz i Andrzej Żurowski, 45–62. Gdańsk: Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, 2000.

Frycz, Jerzy. „O Galerii.” W *Program spektaklu „Kolonja karna”*, 1–4. Gdańsk: Rada Uczelniana Zrzeszenia Studentów Polskich Państwowej Wyższej Szkoły Sztuk Plastycznych, 1961.

Gołaczyńska, Magdalena. *Mozaika współczesności. Teatr alternatywny w Polsce po roku 1989*. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 2002.

Górzański, Jerzy. „Traktat o broni maszynowej.” *Orientacje* nr 4 (1966): 23–24.

Groth, Martyna. „Historia teatru – Teatr Galeria.” *Archiwum Teatru Alternatywnego*, <http://www.ata.e-teatr.pl/>.

Groth, Martyna. „Od eksperymentów Bauhausu do Teatru Galeria.” *Pamiętnik Teatralny* nr 2 (2015): 150–163.

„Jerzy Krechowicz.” <http://www.galeria-el.pl/>.

*Jerzy Krechowicz. Collage*. Red. Natalia Kruss-Karmazyn. Sopot: PGS w Sopocie, 2002.

Justynowicz, Bogdan. „Krechowicza – Traktat.” *Litery* nr 8 (1966): 29.

Justynowicz, Bogdan. „Teatr przeczuty, czyli kilka uwag o Galerii Jerzego Krechowicza.” *Nowy Wyras* nr 9 (1973): 9.

Kafka, Franz. *Kolonja karna*. Tłum. Witold Wirpsza. W *Raport dla Akademii oraz inne opowiadania, szkice i zapiski*, tłum. Witold Wirpsza i Piotr Wiktor Lorkowski. Kraków: Wydawnictwo Miniatura, 2009.

Kosińska, Maria. „W kręgu poszukiwań.” *Życie Warszawy* nr 296 (1963).

Lachowski, Marcin. *Nowocześni po katastrofie. Sztuka w Polsce w latach 1945–1960*. Lublin: Wydawnictwo Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, 2013.

Limon, Jerzy. *Piąty wymiar teatru*. Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2006.

Pavis, Patrice. *Słownik terminów teatralnych*. Tłum. Sławomir Świontek. Warszawa, Wrocław, Kraków: Wydawnictwo Ossolineum, 1998.

166 Żurowski, „Teatr najosobniejszy,” 88.

Piwińska, Marta. „Minimalizm albo o teatrach studenckich.” *Współczesność* nr 9 (1962): 9.

Puzyna, Konstanty. „O wyjąłowieniu teatru.” *Dialog* nr 7 (1966): 63–69.

Rafałowski, Tadeusz. „Od Galerii do To–Tu. Niezwykły świat J. Krechowicza.” *Głos Wybrzeża* nr 14,2 (1969).

Sikora, Elżbieta. „Jerzy Krechowicz.” *ITD* nr 19 (1968): 13.

Śliwonik, Lech. „Pożegnanie odchodzących do historii – szkic o teatrze studenckim 1954–1989,” aneks do katalogu Łódzkich Spotkań Teatralnych, Łódź, 1997.

Tomczyk–Watrak, Zofia. „Teatr Galeria.” W *Encyklopedia Gdańska*. Red. Błażej Śliwiński et al. Gdańsk: Fundacja Gdańska, 2012.

Tomczyk–Watrak, Zofia. *Wybory i przemilczenia. Od szkoły sopockiej do nowej szkoły gdańskiej*. Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2001.

Wawrzyńczak, Joanna. „To Tu.” W *Gdańskie teatry osobne*. Red. Jan Ciechowicz, Andrzej Żurowski. Gdańsk: Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, 2000.

Wolicka, Elżbieta. „Teatr wyobraźni.” W *Teatr bezsłownej prawdy. „Scena Plastyczna” Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego*, red. Wojciech Chudy, 31–39. Lublin: Redakcja Wydawnictw Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, 1990.

Żurowski, Andrzej. „Dziś wieczór improwizujemy.” *Dziennik Bałtycki* nr 137 (1966).

Żurowski, Andrzej. „O wiosnie.” *Litery* nr 6 (1965): 23.

Żurowski, Andrzej. „Przegląd studenckich zespołów.” *Pomorze* nr 1 (1968): 9.

Żurowski, Andrzej. „Teatr najosobniejszy. Galeria.” W *Gdańskie teatry osobne*, red. Jan Ciechowicz i Andrzej Żurowski, 88–95. Gdańsk: Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, 2000.

Żurowski, Andrzej. „»To–Tu« – teatr absurdu.” *Litery* nr 6 (1973): 27–30.

Żurowski, Andrzej. „Wyspy czystej formy. O teatrze Jerzego Krechowicza.” *Stupskie Prace Filologiczne* nr 7 (2009): 193–207.







Jerzy Krechowicz, *Król*, fot. Aldona Zdanowska-Hosbein  
(katalog I Biennale Form Przestrzennych, 1965)

Rafał Nowakowski  
Muzeum Plakatu w Wilanowie

**V.I.T.R.I.O.L., CZYLI  
MEDYTACJE ALBO WSTĘP  
DO POETYKI PLAKATÓW  
JERZEGO KRECHOWICZA**

## 1. W głąb nieświadomości

Termin „Al-chemia” pochodzi z Bliskiego Wschodu i wywodzi się z pradawnej praktyki duchowej gnostycyzmu, manicheizmu i wiedzy tajemnej starożytnego Egiptu. Prawdopodobnie początkowo dotyczyła sztuki balsamowania zwłok i przedłużania życia. Później tę zagadkową naukę doskonalili Persowie. Do Europy sprowadził ją na połę legendarny Christian Rosenkreutz. Wśród jego następców znaleźli się między innymi Paracelsus, czy polski badacz Michał Sędziwój. Wszyscy skupiali swoją uwagę na tzw. Wielkim Dziele. W procesie alchemicznym z pierwotnej materii, poprzez cykl działań, które kojarzą się z kreacją artystyczną, próbowano osiągnąć najwyższy cel – kamień filozoficzny, czyli niezwykle pierwiastek posiadający właściwość, która pozwala na zamianę każdego metalu w złoto. Kamień filozoficzny, zwany re-bis, miał powstać dzięki połączeniu przeciwnych pierwiastków: soli – symbolizującej ziemską materię i siarki – oznaczającej ducha życia. Ich zadaniem było stworzenie panaceum, leku na wszystkie choroby. Połączenie obu tych substancji miało stać się możliwe za sprawą rtęci – zasady łączącej wysokie i niskie sfery kosmosu.

Dlatego też w procesie alchemicznym współcześni artyści i psychologowie odnaleźli analogię do procesu twórczego, integrującego intelekt, ducha i emocje. Polega ona na tym, że z elementów ziemskich za pomocą sublimacji, projekcji oraz innych czynności wydobywa się nieświadomione treści głębokie. Carl Gustav Jung opisywał alchemię jako dziedzinę badawczą, w której człowiek eksplorował przede wszystkim głąb własnej podświadomości:

Wszystko, co nieznanne i puste, wypełniały projekcje psychiczne. Zdawać się mogło, że w ciemnościach tego świata odbijało się tło duszy obserwatora. Tym, co [alchemik – R.N.] widział w materii, i co, jak sądził, w niej poznawał, były przede wszystkim treści jego własnej nieświadomości, którą rzutował w głąb materii; znaczy to, że z materii wychodziły mu naprzeciw pozornie należące do niej właściwości i możliwości znaczeń, których psychicznego charakteru był całkowicie nieświadomy.<sup>1</sup>

Projekcji, ściśle biorąc, nigdy się nie wytwarza – dokonuje się ona sama, zastajemy ją gotową. W ciemności czegoś zewnętrznego znajduję, nie rozpoznając go jako takiego, moje własne wnętrze czy duszę.<sup>2</sup>

1 Carl Gustav Jung, *Rebis czyli kamień filozofów*, rozdz. „Soteriologiczne wyobrażenia w alchemii,” tłum. Jerzy Prokopiuk (Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1989), 464–465.

2 Ibidem, 474.

Wedle Carla Gustava Junga, złoty wiek alchemii przypadła na epokę od pierwszego w. p.n.e, do szesnastego w. n.e. Między szesnastym a osiemnastym wiekiem nastąpiło rozdzielenie alchemii na przyrodoznawstwo i mistykę, a faktyczny koniec tej dziedziny przypadł na wiek osiemnasty. Z kolei legenda głosi, że u schyłku epoki prawdziwej alchemii Rosenkreutz całą zgromadzoną wiedzę ukrył w podziemnej krypcie, gdzie spoczęły również jego zwłoki. W owej tajemnej komnacie na ścianie widniało tajemnicze hasło w języku łacińskim: „V.I.T.R.I.O.L. – *Visita Interiora Terrae Rectificando Invenies Occultum Lapidem.*”<sup>3</sup>

Wedle współczesnych interpretacji V.I.T.R.I.O.L. oznacza siarkę, symbolizującą zasadę duchową. Do jej powiązania z solą potrzebny jest udział Merkuriusza, reprezentowanego przez rtęć – substancję niezbędną do stworzenia kamienia filozoficznego. W języku symboliki ezoterycznej mówi się, że pomiędzy królem a królową musi stanąć duch święty, czyli właśnie Merkury. Czasem określany był również jako Zielony Lew. Zieleń pochodzi ze zmieszania błękitu i żółci, więc reprezentuje jakość płynącą z zespolenia dwóch przeciwnych wartości: soli i siarki, Słońca i Księżycy, kobiety i mężczyzny, jasności i ciemności.

Jak pisze Jung w książce *Psychologia przeniesienia*:

Trafnie więc postąpili alchemicy, personifikując treść nieświadomą w postaci oszusta-mędrca, szczerwanego boga objawienia Hermesa lub Merkuriusza; lamentowali, gdy wodził ich na manowce, przyznawali mu jednak najwyższe atrybuty, co stawiało go w bezpośredniej bliskości samego bóstwa.<sup>4</sup>

Nazwa V.I.T.R.I.O.L. jest akronimem, czyli słowem, które powstało poprzez skrócenie wyrażenia składającego się z kilku wyrazów. Uprzedzając cały wywód, warto zauważyć, że również kompozycje plakatu Jerzego Krechowicza są w większości takimi wizualnymi akronimami. Poszczególne elementy obrazu, zwykle wyrwane ze swojego kontekstu, składają się na całkiem odrębną całość. Łacińska maksyma nakazuje podążać za tym, co nieznanne. Wzorem pradawnych alchemików spróbujmy przekopać się przez głębiny ziemi, aby znaleźć ukryte dzieło. Jakiego kamienia alchemicznego szukał Krechowicz?

3 (łac.) „Zbadaj wnętrze ziemi, destylując, odnajdziesz ukryty kamień [filozoficzny].”

4 Carl Gustav Jung, *Psychologia przeniesienia*, tłum. Robert Reszke (Warszawa: Wyd. Wrota, 1977), 34.

## 2. W alembiku sztuki

Ceniony znawca, kolekcjoner oraz wydawca polskiego plakatu artystycznego, Krzysztof Dydo, pisał w tekście towarzyszącym wystawie *Surrealizm w plakacie*:

Plakat polski nigdy nie dawał się zdefiniować jednoznacznie. Jego siłą były i są różnorodność, bogactwo form, treści, obrazowania i tworzywa. Jednym z ważniejszych elementów, które są charakterystyczne dla plakatu drugiej połowy XX wieku (...) to fascynacja artystów nurtem surrealistycznym. Niekwestionowanymi jego pionierami w plakacie polskim są: Roman Cieślewicz, Adam Hoffman, Jan Lenica, Daniel Mróz, Jerzy Skarżyński i przede wszystkim Franciszek Starowieyski. Wyzwolona forma liternictwa, tajemnicze obiekty pożądania, cały gabinet osobliwości, polimorficzne ciała – wszystko to działało mocno na wyobraźnię i wciągało w fantastyczne światy. Wkrótce inni artyści sięgnęli po te akcesoria, aby stworzyć swoje wizje: Andrzej Klimowski, Jerzy Krechowicz, Tomasz Sętowski, Henryk Waniek, Bronisław Zelek i pasjonat fantastycznych światów Wojciech Siudmak.<sup>5</sup>

Wspaniale napisana charakterystyka, jednak twórczość Krechowicza nie sprowadza się jedynie do surrealizmu. Pojawiają się w niej również odniesienia do abstrakcjonizmu, pop artu i op artu. Ponadto jego aktywność nie ogranicza się do sztuki plakatu. Przypomnijmy na początek kilka faktów biograficznych. Urodzony w 1937 roku w Trokach (obecnie Ukraina) Krechowicz ukończył Państwową Wyższą Szkołę Sztuk Plastycznych w Gdańsku w pracowni Stanisława Borysowskiego, który promował tzw. malarstwo materii, powiązane z malarstwem informel. Krechowicz uzyskał dyplom w 1961 roku. W tym samym roku odbył się pierwszy spektakl Teatru Galeria, współtworzonego przez artystę. *Kolonia karna* była nie tyle przedstawieniem, ile plastycznym performansem. Artysta tworzył rodzaj instalacji stanowiących scenografię owych wizualnych widowisk. W latach 1965–1969 prowadził artystyczny Kabaret To–Tu. Równolegle rozwijał swoją aktywność związaną z plakatem i grafiką użytkową. Pierwsza odnotowana wystawa jego plakatów miała miejsce w 1968 roku w Amsterdamie. Po niej przyszły inne wystawy, indywidualne i zbiorowe. Ogółem Krechowicz stworzył ponad 300 projektów graficznych, plakatów, folderów, projektów książek i druków ulotnych. W latach 1973, 1974, 1976 oraz 1977 otrzymał główne nagrody w konkursie na Plakat Roku. W 1985 roku otrzymał indywidualną nagrodę II stopnia Ministra Kultury i Sztuki.

5 Krzysztof Dydo, *Surrealizm w plakacie*, Galeria Środowisk Twórczych, Bielsko-Biała, 26.09–16.10.2014.

Ponadto Krechowicz związany był z teatrem. Zrealizował ponad 30 projektów scenograficznych. Stale współpracował z Teatrem Rozmów w Gdańsku, Państwową Operą Bałtycką, Teatrem Wybrzeże, Teatrem Muzycznym w Gdyni, Teatrem Dramatycznym w Elblągu, wreszcie z Teatrem Miniatura. W uznaniu tych osiągnięć został laureatem wielu nagród, m.in. w 1981 roku otrzymał nagrodę teatralną wojewody gdańskiego, a w 2003 roku – Pomorską Nagrodę Artystyczną za całokształt twórczości. Nie zapominajmy również o działalności edukacyjnej. Od 1975 roku prowadził pracownię w Katedrze Projektowania Graficznego, a od 1978 – na Wydziale Malarstwa i Grafiki PWSSP w Gdańsku. W latach 1987–1994 kierował Katedrą Projektowania Graficznego, natomiast w latach 2002–2006 objął kierownictwo nad Katedrą Mediów i Pracownią Podstaw Grafiki Multimedialnej. Ostatecznie w latach 1996–2002 pełnił funkcję rektora PWSSP, przemianowanej na Akademię Sztuk Pięknych w Gdańsku.

Posłuchajmy głosu krytyków. Oto jak na temat twórczości Jerzego Krechowicza wypowiada się Zofia Watrak z okazji wystawy w Galerii Cyganeria w Gdyni:

Przez wiele kolejnych lat Jerzy Krechowicz omijał konsekwentnie galerie sztuki. Realizował się jako scenograf, reżyser, autor scenariuszy teatralnych i krótkometrażówek, głównie jako grafik i znakomity plakacista. Jego plakaty zachowują charakterystyczny dla niego styl czarno-białych fotokolaży, bogatych w liczne cytaty i znaki kulturowe, czytelne w kontekście konkretnych wydarzeń artystycznych i teatralnych. Należą do kategorii plakatu kulturalnego. Ich uniwersalna symbolika, operowanie skrótem myślowym i metaforą, pozwala na „odczytywanie” na wielu poziomach, w szerszym planie skojarzeń, wykraczających ponad jednostkowe wydarzenia, do którego bezpośrednio się odnoszą. (...) I trudno oprzeć się wrażeniu, że ich źródłem jest, tak typowa dla osobowości Krechowicza, potrzeba zabawy formalnej. Jest to też znamienne dla twórców groteski skłonność do przedstawiania świata jako labiryntu.<sup>6</sup>

Tak specyficzna postawa artystyczna mogła zaistnieć tylko w bardzo szczególnym systemie społecznym. Plakat obecnie uważany jest za część sztuki graficznej poświęconej reklamie. Jednak w czasach panowania ustroju socjalistycznego oficjalnie nie istniała reklama, tak jak nie istniała również gospodarka wolnorynkowa. Z kolei polscy artyści plakatu lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych dwudziestego wieku wypracowali tak swoisty styl i osiągnęli tak wysoką renomę, że do dziś mówi się o tzw. polskiej szkole pla-

6 Zofia Watrak, *Jerzy Krechowicz. Wystawa* (Gdynia: Galeria Cyganeria, 2015).

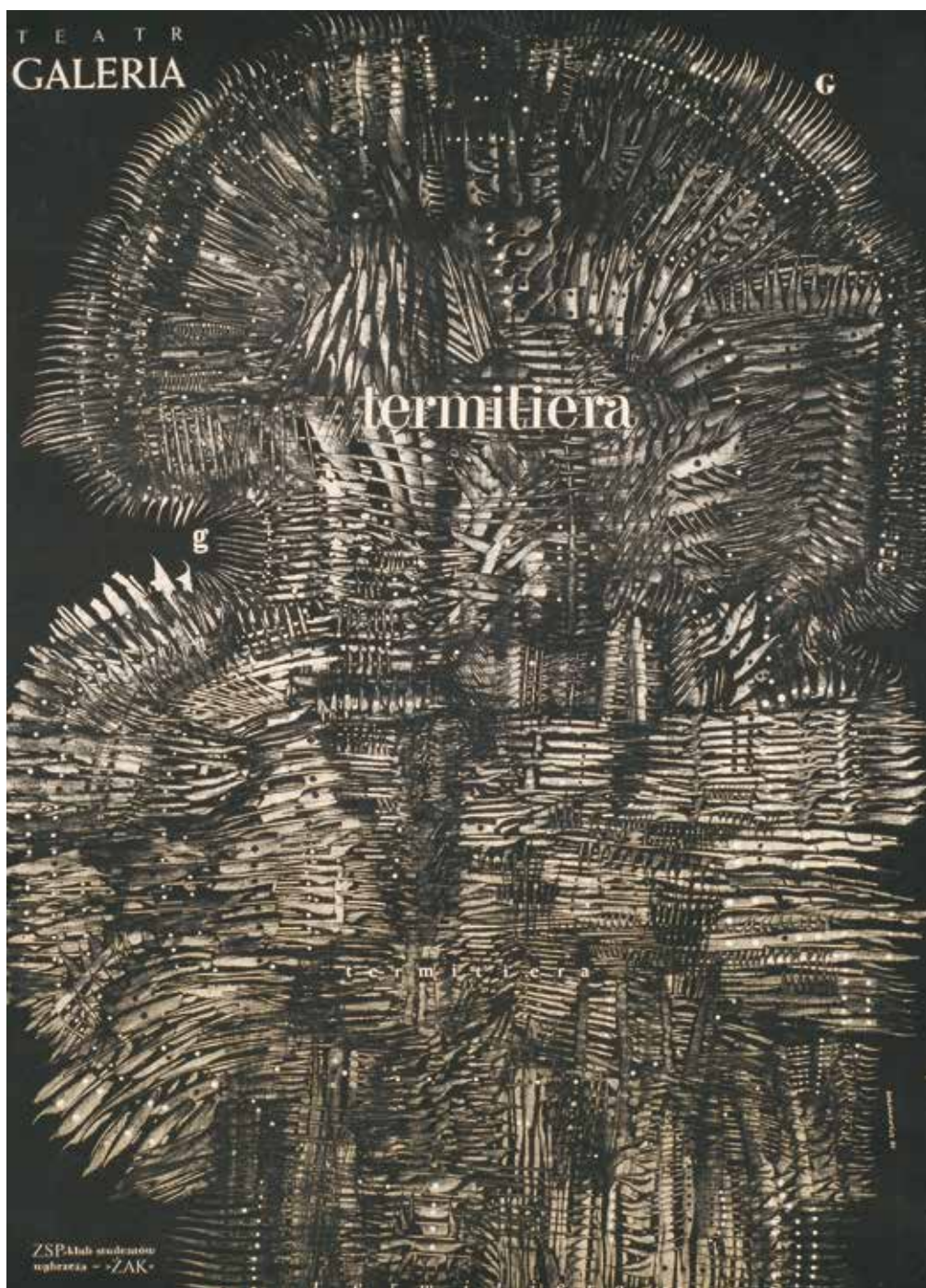
katu. Następne pokolenie artystów poszło być może jeszcze dalej, przełamując barierę między sztuką użytkową a sztuką „czystą.” W ramach funkcjonalizmu projektowania graficznego udawało im się przemycić metaforyczność i wieloznaczność współczesnej sztuki. Również Krechowicz, tak jak wielu polskich grafików, poszukiwał czegoś z pozoru niemożliwego: plakatu artystycznego, stanowiącego swoistą poezję wizualną, która mogłaby łączyć jasność przekazu werbalnego z wieloznacznością obrazu. Swój cel realizował na wiele sposobów: poprzez odwołania do sztuki nowoczesnej, poprzez dekonstrukcję obrazu, czy umieszczenie nawiązań do wiedzy hermetycznej w kulturze masowej, której część stanowi plakat. W alembiku sztuki graficznej łączył przeciwstawne tendencje. Tłem jasnego komunikatu stawała się niejednoznaczna wizualna metafora, generująca mgławicowe sensory, aby wytrącić widza z racjonalnej pewności siebie.

### 3. Transmutacje: podobieństwa i różnice

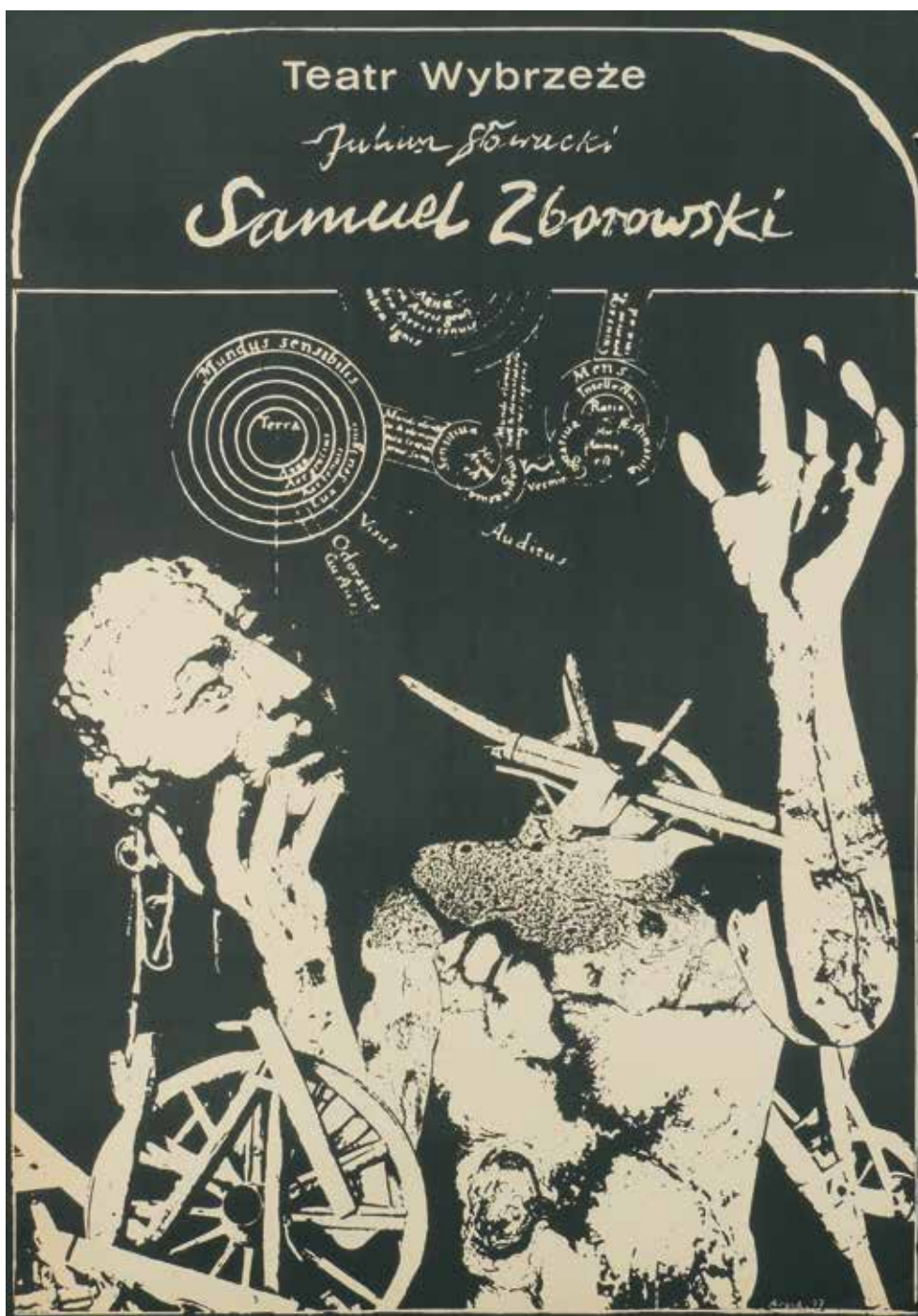
Łatwo można stwierdzić, że w swojej twórczości Krechowicz wykazuje większą fascynację malarstwem niż grafiką. W kompozycjach malarskich ujawnia inspiracje tzw. malarstwem materii albo sztuką informel. Z kolei w sztuce kolażu widać przede wszystkim bardzo konkretne odniesienia do sztuki spod znaku surrealizmu. Powstały w latach dwudziestych ubiegłego wieku, ruch artystyczny traktował sztukę jako wyraz ludzkiej nieświadomości. Jego działalność wywodziła się z filozofii buntu wobec konserwatywnych wartości epoki przemysłowej. Głosił wyzwolenie podświadomości, popędów i wyobraźni, postrzeganych jako siła wychodząca naprzeciw racjonalnemu rozumowi i cywilizacji odpowiedzialnej za takie katastrofy, jak I wojna światowa. Artyści surrealistyczni inspirowali się teorią podświadomości Sigmunda Freuda, marzeniami sennymi, czy pierwotnymi mitologiami. Stąd też ich fascynację wzbudzały wszelkie niepokojące i wieloznaczne obrazy, jak choćby oniryczne wyobrażenia morskiego dna. Odczuwali również pewien instynktowny pociąg do dziwacznej estetyki kiczu, secesji, czy sztuki popularnej. Jednym z ich odkryć była technika kolażu: Max Ernst, André Masson czy Man Ray wykorzystywali w swoich pracach fragmenty masowych druków, ilustracji prasowych, pocztówek czy tandetnych obrazków jarmarcznych. Jak pisze Agnieszka Taborska: „Zdegustowani światem, którego najnowszym dokonaniem była I wojna światowa, zbuntowani potomkowie *belle epoque* szukali ucieczki w absurdzie. W pocztówkach znaleźli nie tylko absurd, ale i poetycki nastrój, ukrytą symbolikę i drogie im secesyjne formy.”<sup>7</sup> Wybierane przez

7 Agnieszka Taborska, *Spiskowcy wyobraźni. Surrealizm* (Gdańsk: Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, 2007), 18.





Termitiera. Teatr Galeria. ZSP Klub Studentów Wybrzeża - ŻAK,  
wyd. Klub Studentów „Żak,” Gdańsk, 1964, nr inw. MPW Pl.11164



Samuel Zborowski. Juliusz Słowacki. Teatr Wybrzeże,  
 wyd. Teatr Wybrzeże, Gdańsk, 1977, nr inw. MPW Pl.21042

siebie druki poddawali oni różnym operacjom estetycznym, jak choćby „paranoiczno-krytyczna metoda Dalego porównywana przezeń do wojskowego kamuflażu i polegająca na kilku możliwościach odczytania tego samego motywu.”<sup>8</sup>

Osiągnięcia surrealizmu stanowiły inspirację dla późniejszego pop artu. Z tych dwóch źródeł czerpał również Krechowicz. Podobną drogą szli najwięksi twórcy polskiego plakatu artystycznego. Jan Lenica uprawiał kolaż i malarstwo na podobnych zasadach, choć w jego twórczości widać silniejsze wpływy stylistyki secesji. Roman Cieślewicz stosował raczej fotomontaż, czyli wykorzystywał własne zdjęcia, poddając je różnym zabiegom technicznym. Natomiast w kompozycji i liternictwie widać wyraźny wpływ konstruktywizmu.<sup>9</sup> Także Wojciech Zamecznik doskonalił fotografię preparowaną, dokonując operacji bezpośrednio na kliszy fotograficznej, czyniąc ze światła jeden z materiałów graficznych.<sup>10</sup> Jeśli szukać innych podobieństw, twórczość Krechowicza można umiejscowić najbliżej działalności grupy Oneiron, do której należeli m.in. Henryk Waniek, Andrzej Urbanowicz czy Urszula Broll.<sup>11</sup> Odwrotnie niż śląscy artyści, którzy poprzez sztukę poszukiwali treści ezoterycznych, Krechowicz poprzez ezoterykę i wyprawy w głąb nieświadomości stara się odnowić sztukę.

Przyjrzymy się bliżej kilku wybranym plakatom omawianego artysty. *Termitiera. Teatr Galeria* (1964, sygn. Krechowicz 64, wyd. Klub Studentów Żak, Gdańsk) – abstrakcyjna kompozycja jest dosłownie najeżona drobnymi elementami, przypominającymi kolce, ości albo ostrza noży. Nie chodzi jednak o rozpoznanie przedmiotu, tylko raczej o oddanie pewnego wrażenia „kłucia,” nerwowego, rozedrganego nieporządku zwałistej masy. Tytuł przedstawienia i nazwa teatru zostały tu w zasadzie umieszczone mimochodem. Przekaz werbalny jest nie tyle uwydatniony, ile zakryty przez nerwową, rozedrganą kompozycję. Jakikolwiek informację z plakatu giną w tym zgiełku.

*Wieczór baletowy. Teatr Muzyczny w Gdyni* (1976, sygn. Krechowicz 76, zleceniodawca: Teatr Muzyczny w Gdyni, wyd. Krajowa Agencja Wydawnicza, druk Zakłady Graficzne w Gdańsku) kompozycja ukazuje na czarnym tle podmorski krajobraz, z unoszącym się nad nim sześcianem, który można kojarzyć ze sceną teatralną. W sześcianie widoczna jest kompozycja, przedstawiająca kobietę i mężczyznę w otoczeniu onirycznego krajobrazu,

8 Ibidem.

9 *Piękni XX-wieczni. Polscy projektanci graficy*, red. Jacek Mrowczyk (Kraków: Wydawnictwo 2+3 D, 2017).

10 *Wojciech Zamecznik 1923-1967* (Warszawa: Wydawnictwo Muzeum Narodowe w Warszawie, 1968).

11 Peter Mraß, Andrzej Urbanowicz, Henryk Waniek, *Oneiron. Ezoteryczny krąg artystów z Katowic* (Katowice: Wydawnictwo KOS, 2006).

skomponowanego z odniesień do współczesnego malarstwa. Pojawiają się cytaty z dzieł surrealistów, Salvadorea Dalego, Reného Magritte’a, czy Yves’a Tanguy. Z kolei para w centrum przypomina nieco *Adama i Ewę* Lukasa Cranacha albo Albrechta Dürera (sceny odgrywane też przez Marcela Duchampa). Gdyby wierzyć, że dzieło sztuki ma jakąś myśl do przekazania, można powiedzieć, że spośród świata nieświadomych treści, w wydzielonej przestrzeni sceny teatralnej, poprzez sublimację następuje reintegracja, czyli symboliczny powrót do rajskiego ogrodu, odtworzonego przez sztukę.

Krechowicz znajdował dosyć szczególną formułę dla plakatów do sztuk dramatycznych. Najlepszym przykładem będzie plakat *Samuel Zborowski. Juliusz Słowacki. Teatr Wybrzeże* (1977, sygn. Krech 77, wyd. Teatr Wybrzeże, Gdańsk, druk. Zakłady Graficzne w Gdańsku). Diagram, który widać w górnej części kompozycji, to reprodukcja ryciny z książki Roberta Fludda *Tomus secundus de supernaturali, naturali, praeternaturali et contranaturali Microcosmi historia* (wyd. Oppenheim, 1619). Poniżej widoczna jest postać człowieka pozbawionego głowy, którą trzyma on we własnych dłoniach (motyw z ikonografii świętych męczenników). Oczy zdekapitowanej głowy kontemplują schemat sfer świata. W oryginalnej rycinie grafy wyrastają wprost z umysłu kontemplującego je mnicha. Tutaj są niejako zawieszony w powietrzu. Natomiast miejsce głowy zajęło coś, co przypomina jednocześnie smycz i koło – narzędzie tortur. Tym samym głowa jest oderwana nie tylko od ciała, lecz także od kontemplowanej natury świata. Ponadto cała postać jest zmurszała i skamieniała, w odróżnieniu od ożywionego mnicha z oryginału. Co więcej, na oryginalnym wykresie Fludda dwa niższe światy – „przedstawiony” i „wyobrażony” – łączą się u góry ze światem „intelektualnym.” W wewnętrznym kręgu tego ostatniego świata widnieje napis „Deus.” Natomiast na plakacie Krechowicza wykres urywa się w tym miejscu, zakryty przez tytuł przedstawienia. Otóż bohater plakatu (a zapewne i spektaklu) pozbawiony jest głowy, która kontempluje dzieło Boże. Jednak jest to dzieło niepełne, bowiem brakuje w nim samego Stwórcy.

Następny przykład to *Cylinder. Eduardo de Filippo. Teatr Dramatyczny w Elblągu* (1984, sygn. Krech 84, wyd. Teatr Dramatyczny w Elblągu, druk. Szczecińskie Zakłady Graficzne). W tym projekcie poszczególne elementy zostały rozrzucone po kompozycji; jakby rozpadło się jakieś pudło ze starociami. Z tego bezładu wyłania się jedna dominanta, przedmiot równie enigmatyczny, co reszta kompozycji. Stanowi on być może ukoronowanie tajemnicy. W tym wypadku centralny obiekt przypomina zwykłą kiełbasę, stworzoną z dwóch konserw zakończonych męskimi twarzami. Wizerunek sugeruje, że dwie postacie są jednocześnie nierozzerwalnie złączone i odseparowane od siebie. Istotne jest to,

że fotografii codziennych przedmiotów, włączone w różnorodną kompozycję, tworzą obraz całkiem innego obiektu. Zabieg taki stanowił jeden z powszechnych chwytów surrealistycznych. Ten projekt, wraz z innymi plakatami do sztuk teatralnych, takich jak np.: *Reportaż. Ernest Bryll. Teatr Dramatyczny w Elblągu* (1978), *Gyubal Wahazar. Witkacy. Teatr Współczesny w Szczecinie* (1983) czy *Trzy siostry. Antoni Czechow. Teatr Współczesny w Szczecinie* (1982) stanowi dość jednolitą stylistycznie serię.

Na koniec przypomnijmy specyficzne wydawnictwo: *Plakat bez tekstu (ręka Fatimy)* (1975, sygn. Krechowicz 75, wyd. Krajowa Agencja Wydawnicza Gdańsk, druk Zakłady Graficzne w Gdańsku). W zasadzie nie jest to plakat, lecz akcydens bądź druk artystyczny. W swoim czasie pojawił się fenomen plakatów autorskich, które nie miały funkcji informacyjnej, a jedynie dekoracyjną. Omawiana praca przedstawia otwartą, uniesioną dłoń. W jej wnętrzu widoczne jest oko. Wizerunek odwołuje się zatem do tradycyjnej symboliki Bliskiego Wschodu. Dłoń z okiem, czyli tzw. ręka Fatimy, ręka Opatrzności lub chamsa, stanowi popularny talizman ochronny oraz symbol Bożej opieki przed złem i nieszczęściem. Z kolei jako hamesz jest w Izraelu znanym amuletem, mającym chronić przed „złym okiem”, stanowiącym tam powszechny przesąd. Czy chodziło o umieszczenie symboliki ezoterycznej w kontekście kultury popularnej? A może przeciwnie, przewrotnym celem było sprowadzenie symbolu głęboko osadzonego w kulturze do prostej formy dekoracyjnej, reprodukowanej przemysłowo? Tak czy inaczej, doszliśmy do miejsca, w którym obraz objawia nam się bez żadnych dwuznaczności, a jednocześnie staje się nieprzeniknionym monolitem, którego nie sposób zgłębić racjonalną analizą. Po prostu jest. Jednocześnie pokazuje się i ukrywa.

#### 4. V.I.T.R.I.O.L. i duch w labiryncie

Jaki obraz stylu wyłania się z przekrojowego spojrzenia na najbardziej znane plakaty Krechowicza? Zarówno w pracach abstrakcyjnych, jak i kolażowych dominuje wyważona, choć dynamiczna kompozycja. Ekspresyjna faktura, jak w pracach *Konstanty Gorbатовski. Peintures* (1968) czy *Flamingo. Pop Music Band* (1968), wskazuje na inspiracje malarstwem materii na równi z abstrakcyjnym ekspresjonizmem. Często ujawnia się absurdalne poczucie humoru, jak w plakatach do komedii: *Gyubal Wahazar. Witkacy. Teatr Współczesny w Szczecinie* (1983), *Cylinder. Eduardo de Filippo. Teatr Dramatyczny w Elblągu* (1984), *Promises Promises. Burt Bacharach. Teatr Muzyczny w Gdyni* (1976) albo *Reportaż. Ernest Bryll. Teatr Dramatyczny w Elblągu* (1978). Czasem obecne są treści ezoteryczne, np. w projektach: *Samuel Zborowski. Juliusz Słowacki. Teatr Wybrzeże* (1977) czy *Nie-Boska komedia. Zygmunt Krasiński. Teatr Wybrzeże* (1978), zwykle kiedy chodzi o dzieła dramatyczne,



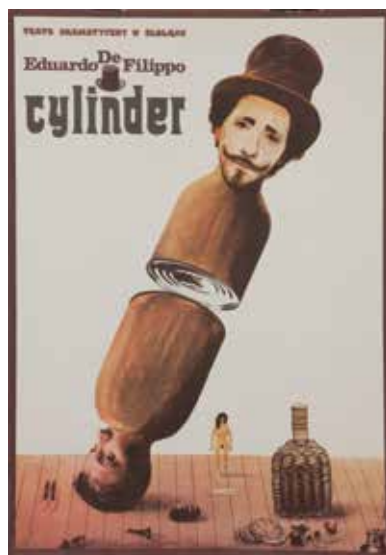
Plakat bez tekstu [dłoń Fatimy],  
wyd. Krajowa Agencja Wydawnicza, Gdańsk, 1975,  
nr inw. MPW Pl.19278

tajemny symbol, zamieniając się w parodię symbolu – znak graficzny, jak również stając się odwrotnością plakatu, niemal sabotażem komunikacji wizualnej.

Jeśli spojrzeć na prace Krechowicza pod kątem kategorii popularyzowanych przez krytyków projektowania graficznego, jego twórczość zgrabnie wywraca do góry nogami ogólnie przyjęte zasady komunikacji wizualnej. Choćby wykoncypowaną przez Miesa van der Rohe regułę „mniej znaczy więcej.” Niejako w opozycji do tego hasła kompozycje Krechowicza cechuje pewna nadobfitość elementów, co jest zabiegiem celowym. Oko przechodzi bowiem płynnie od pojedynczych elementów do wielowymiarowej całości. Idąc dalej, należy wspomnieć powszechną w tradycji konstruktivistycznej wizualną grę z literą i słowem. Tymczasem u Krechowicza słowo bardzo często izoluje się od obrazu albo gubi się w nim, umieszczone tam niejako od niechcenia, choć zawsze wedle reguł jasności przekazu i symetrii kompozycji.

Wiele tropów wskazuje na to, że projekty Krechowicza są nie tyle sztuką użytkową, ile raczej poezją komunikacji wizualnej. Jego twórczością rządzą podobne reguły, co sztuką poetycką. Weźmy pod uwagę choćby autoteliczność dzieła. Wedle językoznawcy Romana Jakobsona, poezja jest rodzajem języka, który zwraca się ku samemu sobie, skupia się na samym akcie mowy (stąd tak ważne są w poezji struktury organizacji słów – rytm i rym, z których buduje się przekaz).<sup>12</sup> W pracach Krechowicza wiele miejsca zajmuje sama refleksja nad istotą obrazu i percepcji. Najczęściej zarówno twórca, jak i widz, gubią się w labiryncie obrazów i owo zagubienie jest istotnym celem tworzenia dzieła sztuki. Ponadto jako dominujący aspekt projektów graficznych omawianego artysty wyróżnia się metaforyczność i wieloznaczność przekazu. Znalazienie nowych powiązań wiąże się z wykroczeniem poza zwyczajowe pola semantyczne, rozbicie skostniałych struktur intelektualnych i klisz wizualnych. Zamiast prostej mechaniki przedmiotu i jego przedstawienia, obowiązuje raczej zasada synchroniczności. Przedstawione obiekty układają się w wizerunki całkiem nowych wyobrażeń.

Twórczość Krechowicza zawiera w sobie wiele porządków semantycznych i wiele kluczy możliwego odczytania zawartości. Różne wyobrażenia nachodzą na siebie, aby stworzyć swoistą synestezję obrazów. Dlatego jeśli spojrzymy na całość twórczości, pojawia się w nas pewna nieufność co do samego aktu percepcji. Dzieło wydaje się zacierać sensory, które samo tworzy. Intelektualna analiza jedynie nas zwodzi. Im głębiej drążymy, tym więcej pojawia się wątpliwości. Z tego powodu nad całym dziełem Krechowicza unosi się duch absurdałnego humoru i melancholijnej ironii.



*Cylinder.* Eduardo De Filippo.  
Teatr Dramatyczny w Elblągu,  
wyd. Teatr Dramatyczny w Elblągu, 1984,  
nr inw. MPW Pl.24695

12 Roman Jakobson, *W poszukiwaniu istoty języka. Wybór pism*, wybór, redakcja i wstęp: Maria Renata Mayenowa (Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1989).

Oddajmy głos samemu artyście. Co prawda wypowiada się on na temat twórczości innego artysty, jednak jego słowa można również potraktować jako swoisty manifest:

Choć żyjemy w świecie przepełnionym obrazami – obrazami interesującymi już tylko nielicznych. Wkrótce będziemy je traktować jak donosy pisane w nieznanym języku. Mówiące o sprawach, których już nie odkrywamy. Będą jak okna wycelowane w ciemność, nikiem tropem w labiryncie. Nasze lenistwo stale zmusza nas do powierzchownych konstatacji. Zaciek, który przypadkiem ma kształt ludzkiego torsu, pretenduje do roli świętego Sebastiana. Wstydliva trywialność literatury usiłującej objaśniać malarstwo. Rozpinamy kładkę ze słów pomiędzy dwoma językami, próbując dostać się do środka obrazu, jakby wzrok nie był już zdolny do odkrywania prawdy.<sup>13</sup>



Dzieło Krechowicza jest takim „oknem wycelowanym w ciemność,” na którą niczym pradawni alchemicy projektujemy treści swojej nieświadomości. W wyniku procesu połączenia percepcji, intuicji i intelektu powstaje uniwersalny rozpuszczalnik skostniałych słów. Niczym V.I.T.R.I.O.L. rozpuszcza racjonalne myśli, sublimując je w ulotne medytacje wyobraźni. Sensy pojawiają się i znikają, jak kształty w chmurach. Rozpoznajemy je i znowu gubimy. Te plakaty skłaniają do bezustannej medytacji nad obrazem i nad własnym umysłem. Myśli, sensory, skojarzenia oraz emocje mają pojawiać się i znikać przed świadomością, jak obłoki przepływające po niebie.

## 5. Medytacje i projekcje

Jeśli dzieło plakatowe Krechowicza stanowi swoistą wizualną poezję grafiki użytkowej, to jak tę poetykę możemy określić? Artysta używa wielu stylów, wielu różnych form wypowiedzi na różnych płaszczyznach. Humor miesza się ze wzniosłością, ironia z tajemnicą, figuratywność z abstrakcją, malarstwo i fotografia z grafiką. Ta wielość zabiegów technicznych, wielopoziomowość sensów i różnorodność tonacji buduje spójne, ale jednocześnie wielowymiarowe dzieło. Jednak niektóre tendencje są dominujące. Chociażby kulturowy synkretyzm, który objawia się w nawiązaniach do wielu dzieł sztuki, kultur i tradycji, czasem w jednym projekcie. Ponadto jest w nich obecna subtelna ironia, wyrafinowana figura retoryczna, która stanowi mechanizm sztuki groteski od czasów starożytnych. Zwykle sprowadza się ona do nadawania

*Teatr Muzyczny w Gdyni.*

*Wieczór baletowy,*

wyd. Krajowa Agencja Wydawnicza,

Gdańsk, 1976, nr inw. MPW Pl.19999

13 Jerzy Krechowicz, *Czyste sumienie kameleona*. Henryk Cześniak. Galeria Atlas Sztuki, Łódź, 8.04–8.05.2005.



wypowiedzi drugiego sensu bądź zestawienia jednej wypowiedzi z inną, przez co stanowi swoisty, zwykle cierpki komentarz. Dzięki takim zabiegom dzieło staje się przestrzenią dialogu bądź wielogłosu łączącego różne światopoglądy. W owej wieloaspektowej twórczości, znaczenia powstają ze skojarzenia czasem przeciwnych wizji. Złożoność zawartości tworzy zmienność sensów w dziele sztuki, którego nadrzędną zasadą jest „nieokreśloność.” Tym samym wieloznaczność obiektu grafiki użytkowej broni się przed pochłonięciem jej przez komercjalizację, politykę czy doraźne korzyści. Im bardziej niezrozumiała, tym bardziej wyzwolona jest kreacja – jednocześnie spełniając swoją użyteczną funkcję. A jego główną cechą pozostaje „otwartość.” Przy czym warto zauważyć, że twórczość Krechowicza wykorzystuje ramy pewnej konwencji, aby rozsadzić od środka tę konwencję.

Umberto Eco w następujący sposób opisuje „dzieło otwarte” w sztukach plastycznych:

A więc dzieło otwarte jako propozycja „pola” możliwości interpretacyjnych, jako układ bodźców, których zasadniczą cechą jest ich nieokreśloność, sprawiająca, że odbiorca jest zmuszony do całej serii nieustannie zmieniających się „odczytań,” jako struktura, jako „konstelacja” elementów podlegających różnego rodzaju wzajemnym relacjom.<sup>14</sup>

Współczesna nauka i filozofia odkryły kategorię nieoznaczoneści zjawisk fizycznych, bądź relatywności pojęć intelektualnych. Podążając za tymi odkryciami, sztuka odzwierciedla ową „nieokreśloność,” charakterystyczną dla dwudziestowiecznej mentalności. Eco pisze dalej:

Dzieło otwarte podejmuje, w całej jego złożoności, zadanie przekazania nam obrazu nieciągłości: nie opowiada o niej, lecz **jest nią** [podkr. autora]. Za pośrednictwem abstrakcyjnej kategorii metodologii naukowej oraz za pośrednictwem żywej materii naszej wrażliwości dzieło to jawi się jako rodzaj transcendentalnego schematu, umożliwiającego nam zrozumienie nowych aspektów świata.<sup>15</sup>

Paradoksalnie pierwszym warunkiem „otwartości” dzieła sztuki winna być jego relacja z określoną formą „zamkniętą.” Otwartość rodzi się z gry z konwencją, przy pełnym uznaniu praw tej konwencji. Tak samo twórczość Krechowicza, pozostając w katego-

14. Umberto Eco, *Dzieło otwarte. Forma i nieokreśloność w poetykach współczesnych*, tłum. Jadwiga Gałuszka, Lesław Eustachewicz, Alina Kreisberg i Michał Oleksiuk (Warszawa: Wydawnictwo Czytelnik, 1994), 159.

15. Ibidem, 170.

riach projektowania graficznego, wykracza poza standardowe ramy owego projektowania. Treści nieświadome bądź ukryte zakłócają reguły czytelności i funkcjonalności grafiki użytkowej. Forma służy dekonstrukcji formy. Podobnie Eco wyraża się o malarstwie informel:

Przykład informelu, podobnie jak i każdego dzieła otwartego, prowadzi nas nie do głoszenia obumarcia formy, lecz do bardziej zróżnicowanego jej pojmowania: **forma jako pole możliwości** [podkr. autora].<sup>16</sup>

Jeśli poszukamy analogii we współczesnej poezji, natychmiast przychodzi na myśl twórczość dwóch współczesnych poetów amerykańskich: Johna Ashbery'ego i Franka O'Hary. W ich utworach mowa codzienności miesza się z językiem poetyckiej metafory, traktatu filozoficznego, a nawet mitologii. Wiersz nie musi niczego opowiadać ani przekazywać głębokich prawd; poetyckość pojawia się i znika w sposób naturalny. Obrazy i znaczenia ujawniają się i ulatniają, poddane zmiennej melodii chwilowych nastrojów. Pobrzmiewają odległe echa symbolicznych i żywiołowych poematów prozą Arthura Rimbauda<sup>17</sup> albo niezwykłych i ulotnych, jak ruchome piaski pustyni, poematów Saint-Johna Perse'a.<sup>18</sup>

O poezji Ashbery'ego najlepiej opowiada... poezja Ashbery'ego. W jednym z wierszy (*Nagrobek Stuarta Merrilla*) autor cytuje (lub zmyśla) list od jednej z wielbicielek. W ten sposób interpretacja wiersza zostaje również włączona w dzieło poetyckie:

Pociąga mnie Pański styl. W Pańskiej twórczości panuje atmosfera całkowitej wolności ekspresji i wyobraźni, interesująca i zagadkowa. Kiedy czytam któryś z Pańskich wierszy, zawsze kusi mnie, żeby przeczytać go ponownie i jeszcze raz. Być może mój brak doświadczenia nie pozwala mi w pełni uchwycić jego sensu.

Doprawdy chciałabym wiedzieć, w jaki sposób „magnetyzuje” Pan swoją poezję, do której zaciekawiony, zazwyczaj nieco zbity z tropu czytelnik powraca w poszukiwaniu czystszej wizji.<sup>19</sup>

16 Ibidem, 190.

17 Arthur Rimbaud, *Wiersze. Sezon w piekle. Iluminacje. Listy* (Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1993).

18 Saint-John Perse, *Anabaza. Wygnanie. Susza*, tłum. i posłowie Adam Wodnicki (Kraków: Wydawnictwo Austeria, 2007).

19 John Ashbery, „Nagrobek Stuarta Merrilla,” tłum. Jan Zieliński, *Literatura na Świecie* nr 7 (180) (lipiec 1986): 326.

Krytycy i niektórzy artyści kładą ogromny nacisk na aspekt komunikacji w grafice użytkowej. Podporządkowują całą tę domenę sztuki jej wartości funkcjonalnej. W myśl wciąż forsowanych tendencji modernistycznych czy strukturalistycznych dzieło sztuki jest traktowane jako komunikat, którego nadrzędnym zadaniem jest przekazywanie treści (konstruktywizm, Bauhaus). Cała struktura dzieła poddana jest pewnej celowości, której wyznacznikami są klarowność i efektywność komunikacji. Ponadto teoretycy budują skomplikowane, piętrowe struktury intelektualne dla analizy dzieła sztuki jako komunikatu; (w którym wartość estetyczna jest rodzajem naddatku sensu). Dzieło sztuki użytkowej traktowane jest jako specyficzny akt komunikacji. Tymczasem plakaty Krechowicza nawet nie tyle występują przeciw takiemu podejściu, ile zbywają je ironicznym, wieloznacznym uśmiechem. Gubią zasady komunikacji w gąszczu doznań i oddźwięków. Rozpuszczają funkcjonalną dosłowność w niezgłębionym zdarzeniu dzieła sztuki. Nieco komunikują, a nieco przemilczają; nieco objawiają, a nieco drwią. Wciągają widza w fascynującą i niebezpieczną grę relacji i niedomówień. Zamiast solidnego kamienia filozofów powstaje płynny rozpuszczalnik intelektualnych treści, z których wylaniają się intuicje wyobraźni i projekcje nieświadomych głębi. Znaczenia obrazów powstają i ulatniają się, jak kształty widziane w obłokach. Parafrazując bowiem Marjorie Perloff, krytyczkę współczesnej poezji północnoamerykańskiej: „obraz nie powinien znaczyć, lecz być.”<sup>20</sup>

---

20 Marjorie Perloff, „Nowe progi, stare anatomie: współczesna poezja a granice egzegezy,” tłum. Agata Preis-Smith, *Literatura na Świecie* nr 7 (180) (lipiec 1986): 9.

### Bibliografia

Dydo, Krzysztof. *Surrealizm w plakacie*. Bielsko-Biała: Galeria Środowisk Twórczych, 2014.

Eco, Umberto. *Dzieło otwarte. Forma i nieokreśloność w poetykach współczesnych*. Tłum. Jadwiga Gałuszka, Lesław Eustachewicz, Alina Kreisberg i Michał Oleksiuk. Warszawa: Wydawnictwo Czytelnik, 1994.

Jakobson, Roman. *W poszukiwaniu istoty języka. Wybór pism*. Wybór, redakcja i wstęp: Maria Renata Mayenowa. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1989.

Jung, Carl Gustav. *Psychologia przeniesienia*. Tłum. Robert Reszke. Warszawa: Wyd. Wrota, 1977.

Jung, Carl Gustav. *Rebis, czyli kamień filozofów*. Tłum. Jerzy Prokopiuk. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1989.

Krechowicz, Jerzy. *Czyste sumienie kameleona*. Henryk Cześniak. Łódź: Galeria Atlas Sztuki, 2005.

*Literatura na Świecie* nr 7 (180) (lipiec 1986).

Mraß, Peter, Urbanowicz Andrzej, Waniek Henryk. *Oneiron. Ezoteryczny krąg artystów z Katowic*. Katowice: Wydawnictwo KOS, 2006.

Perse, Saint-John. *Anabaza. Wygnanie. Susza*. Przekład i posłowie Adam Wodnicki. Kraków: Wydawnictwo Austeria, 2007.

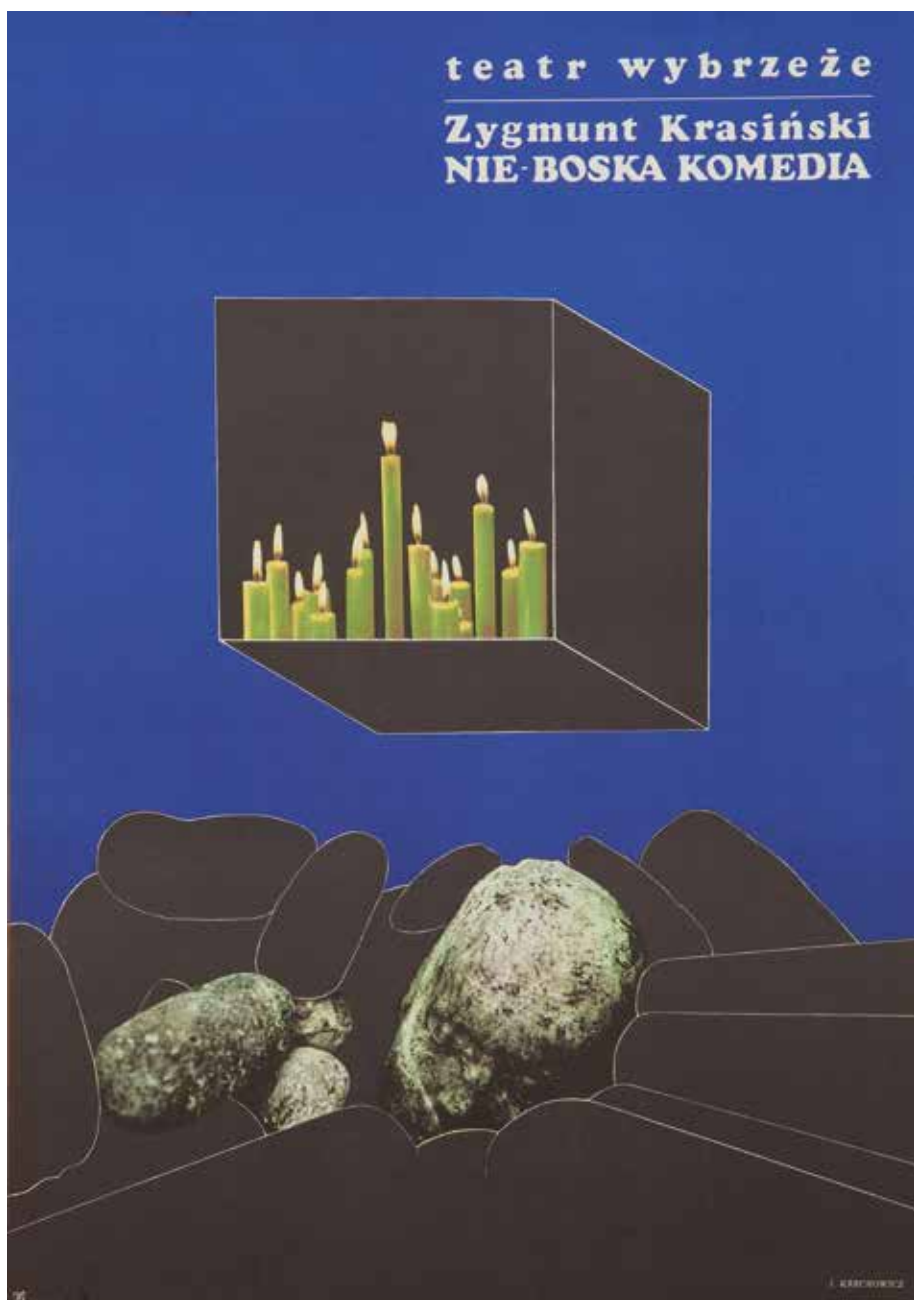
*Piękni XX-wieczni. Polscy projektanci graficy*. Red. Jacek Mrowczyk. Kraków: Wydawnictwo 2+3 D, 2017.

Rimbaud, Arthur. *Wiersze. Sezon w piekle. Iluminacje. Listy*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1993.

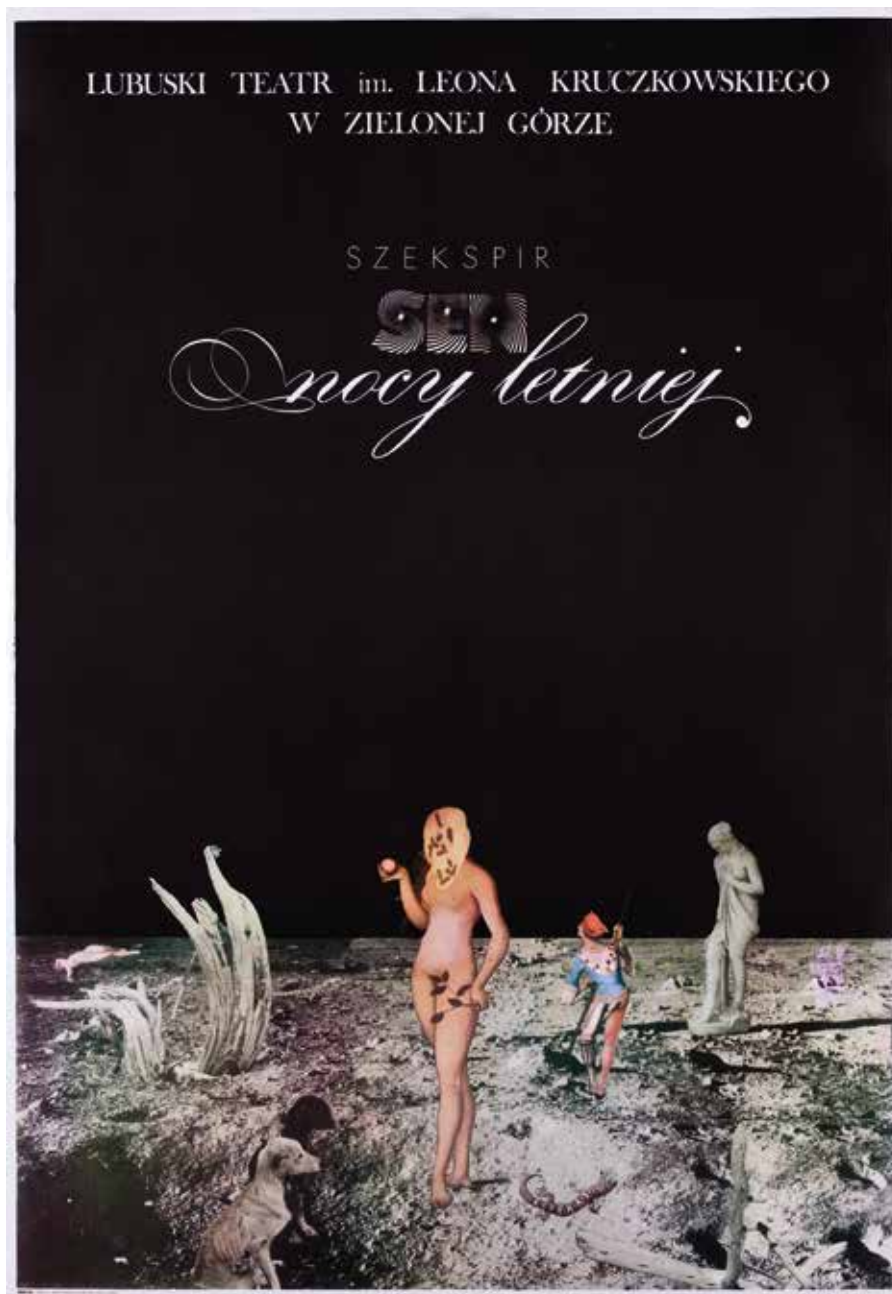
Taborska, Agnieszka. *Spiskowcy wyobraźni. Surrealizm*. Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2007.

Watrak, Zofia. *Jerzy Krechowicz. Wystawa*. Gdynia: Galeria Cyganeria, 2015.

*Wojciech Zamecznik 1923-1967*. Warszawa: Wydawnictwo Muzeum Narodowe w Warszawie, 1968.



*Nie-Boska komedia. Zygmunt Krasiński. Teatr Wybrzeże,*  
wyd. Wydawnictwa Artystyczno-Graficzne, Gdańsk, 1978,  
nr inw. MPW Pl.21315



*Sen nocy letniej. Szekspir. Lubuski Teatr im. L. Kruczkowskiego w Zielonej Górze,*  
wyd. Krajowa Agencja Wydawnicza, Szczecin, 1981,  
nr inw. MPW Pl.23331

Anna Grabowska-Konwent

Muzeum Narodowe w Poznaniu

**PLAKATY JERZEGO  
KRECHOWICZA – OSOBNE  
ŚWIATY KRAŻĄCE NA  
ORBITACH WYZNACZANYCH  
JEGO WYOBRAŻNIĄ**

W magazynie *Polska* w 1969 roku w krótkim tekście pt. „Obwieszczenie o zabawie intelektualnej” Jerzy Krechowicz opisany został jako „animator studenckiego ruchu artystyczno-intelektualnego, w jednej osobie malarz, grafik, reżyser i twórca teatryku form plastycznych »Galeria«.”<sup>1</sup> Czasopismo to, ukazujące się w kilku językach i – jako jedyne z nielicznych wówczas w kraju – promujące wybranych polskich artystów, także poza jego granicami, stanowiło mocną platformę propagowania polskiego plakatu na zewnątrz. To, że ukazała się w nim notatka wraz z reprodukcjami o mało znanym wówczas grafiku z Gdańska, którego plakaty nie królowały na salonach obok wybitnych przedstawicieli „polskiej szkoły plakatu,” było nie lada wyróżnieniem. Ale też plakaty Krechowicza były inne, żyjące własnym życiem, w żaden sposób nieprzystające do wyraźnych nurtów, czy to malarskich, czy graficznych.

Na projektowanie graficzne Krechowicza warto spojrzeć jak na jedną z wielu form działalności twórczej, która go zajmowała i intrygowała. Analizując wyłącznie plakaty, bez wiedzy o jego niezwykle ciekawej i nowatorskiej działalności teatralnej, dużo trudniej je zrozumieć. Są one bowiem dopełnieniem myślenia o konkretnych spektaklach przez niego reżyserowanych. Plakaty, podobnie jak sztuki teatralne, to prace mocno improwizowane graficznie. Kompozycyjnie wydają się podążać za teatrem, na zasadzie tworzenia obrazu za pomocą montowania ze sobą pozornie nieprzystających do siebie elementów wizualnych. Kolażowy, wolnoskojarzeniowy sposób organizowania płaszczyzny plakatu, zapoczątkowany w pierwszych pracach towarzyszącym tworzonym przez Krechowicza spektaklom, był kontynuowany również w późniejszym okresie, gdy artysta projektował plakaty na zlecenia różnych instytucji kulturalnych. Obserwując prace powstające od połowy lat sześćdziesiątych do końca lat osiemdziesiątych, trudno odnaleźć w nich jakąś jednorodność stylistyczną. Elementem spajającym jest przede wszystkim technika kolażu i fotomontażu wykorzystywana w każdym projekcie, a spektrum materiałów używanych w tych kompozycjach jest ogromne: począwszy od źródeł zaczerpniętych ze starych rycin i druków, z dawnych książek i gazet, przez motywy ikonograficzne pochodzące z malarstwa dawnego i dwudziestowiecznego, aż do fragmentów współczesnej fotografii. Z podobną swobodą wybierane było liternictwo, każdorazowo dostosowywane do danego projektu. Nie były to jednak odręcznie pisane litery, lecz zawsze czcionki ze składu.

Doświadczenie przyglądania się plakatom Krechowicza można porównać do wyjmowania kolejnych skarbów z dziecięcego pudełka. Mnóstwo w nich szczegółów i drobiazgów, z punktu widzenia

1 Cyt. za: NN, „Obwieszczenie o zabawie intelektualnej,” *Polska* nr 3 (1969): 42-43.



odbiorcy oglądającego te prace przelotnie nieistotnych, a jednak właśnie za ich pomocą autor kreuje przestrzeń prostokątnego papieru, która ma za zadanie przyciągnąć oko widza i – jeśli się uda – zatrzymać na dłużej. Sposób dobierania elementów obrazowych wymyka się wszelkim kluczom, oparty jest na wolnych skojarzeniach autora i jego umiejętności wciągania w ten kreowany przez siebie na nowo obrazowy świat. Drobnie elementy graficzne tworzące fakturę w kompozycji domagają się jednak rozpoznania.

Krechowicz, choć ukończył malarstwo na gdańskiej PWSSP i choć swoje pierwsze plakaty zaczyna tworzyć w okresie, gdy „malarski” plakat polski zdobywa wszelkie laury i święci tryumfy na arenie międzynarodowej, nie stosuje warsztatu malarza w pracach graficznych. Jego plakaty, szczególnie te z pierwszego okresu, są częścią pracy związanej ze studenckim ruchem teatralnym, w który jest zaangażowany. Jednocześnie należy pamiętać, że zaraz po studiach artysta rozpoczyna pracę na swojej uczelni, jako asystent w pracowni grafiki użytkowej u profesora Jerzego Zabłockiego.

Jednym z pierwszych plakatów, do których udało mi się dorzeć, projektowanych na potrzeby spektakli studenckich teatrów i kabaretów, był plakat dla Klubu Studentów Żak zapowiadający przedstawienie *Tralabomba. Cyrk Rodziny Afanasjew. W widowisku „Białe zwierzęta”* z 1960 roku. Strona literacko-reżyserska spoczywała wówczas na Jerzym Afanasjewie, a początkujący Krechowicz, związany ze środowiskiem gdańskiego klubu Żak, był odpowiedzialny za oprawę plastyczną. W pełni zaangażował się we współtworzenie dwóch najważniejszych studenckich teatrów na wybrzeżu: Kabaretu To-Tu oraz awangardowego Teatru Galeria,<sup>2</sup> który rozpoczął swoją działalność w 1961 roku, czyli w czasie, gdy Krechowicz kończył studia. W jednym z wywiadów w 1968 roku sam opisywał te dwa teatry, jako dwa – w pewien sposób rozdzielne – światy, które pozwalają mu na rozwinięcie odmiennej natury.<sup>3</sup> W Kabarecie To-Tu ujawniała się kabaretowa natura Krechowicza, który wkroczył w już działającą grupę, w ramach której udało mu się zrealizować trzy spektakle: *Tajna misja* (1965), *Harakiri* (1966) oraz *Król ojciec* (1969). Z kolei w Teatrze Galeria, założonym wyłącznie przez plastyków, jego twórcy odeszli od założeń kabaretowych w stronę poszukiwań audio-wizualnych. Tu objawiło się „malarskie” ja Krechowicza, który sam mówił: „Tu pracuje się poważnie. Obliczenie prawie matematyczne i technika.”<sup>4</sup> W każdym kolejnym przedstawieniu odchodzono coraz bardziej

2 Szczegółowe informacje o instytucjach i organizacjach studenckich zawarte są w maszynopisie towarzyszącym wystawie *Na obrzeżu* w Muzeum Plakatu w Wilanowie, 1985. Nie został wydany wówczas katalog wystawy.

3 Elżbieta Sikora, „Jerzy Krechowicz,” *ITD* nr 19 (1968).

4 *Ibidem*.

od tradycyjnie pojmowanego teatru w stronę eksperymentów. Przedstawieniom towarzyszyły plakatywne zapowiedzi, często intrygujące i dziwne, i nierzadko eksperymentujące z formą w tej dziedzinie projektowania.

W centrum kompozycji plakatu do *Tajnej misji* z 1965 znajduje się wizerunek Mony Lizy, motyw często obecny i przekształcany w różnych pracach graficznych. Plakat do spektaklu *O hipnozie po polsku, czyli król ojciec* (1967) przypomina bardziej afisz, którego teksty złożone są różnymi czcionkami i poprowadzone symetrycznie wzdłuż pionowej osi. Najlepszym, według mnie, plakatem dla Kabaretu To-Tu jest plakat *Harakiri* (1966). Jego siła tkwi jednocześnie w wyborze motywu obrazowego oraz w ciekawie zaprojektowanym tytule. W centrum kompozycji umieszczona jest rzeźba przedstawiająca postać ludzką, której głowa została zmultiplikowana, a faktura zgrafizowana. Postać przypominająca wojownika w połączeniu z tytułem przywołuje na myśl samuraja, głównie dlatego, iż sam tytuł wskazuje na ten krąg kulturowy. Nie mamy jednak pewności, czy przedstawiona postać to rzeczywiście rzeźba japońskiego wojownika. Jednak nie o tę pewność tutaj chodzi, ale o możliwie szybkie odczytanie i zapamiętanie plakatowych treści, a to uzyskuje się bardzo różnymi sposobami. W tym przypadku grafik doskonale rozegrał tytułowe „cięcie brzucha” poprzez zespolenie czcionek kroju Bodoni i dodanie im ukośnych kresek. Elegancja pisma w powiązaniu z motywem obrazowym dodatkowo jeszcze współgra z ograniczeniem kolorystyki do czerni i bieli.

Okno to motyw najczęściej pojawiający się w plakatach i drukach Krechowicza. Jako ważny element kompozycji jest umieszczony zwykle w centrum, skupiając jak w soczewce uwagę widza, a jednocześnie przywołuje bardzo ważny aspekt znaczeniowy. Sfera wizualna związana z postrzeganiem i odbiorem rzeczywistości za pomocą wzroku to najważniejsza dla grafika płaszczyzna działalności artystycznej, bardzo silnie eksponowana również w formach sztuki wykraczających poza odbiór czysto wzrokowy, np. w teatrze. Śledząc rozwój Teatru Galeria pod przewodnictwem Krechowicza, dostrzegamy odejście od warstwy słownej w kierunku teatru czysto plastycznego, obywatelstwa się bez słów i niemalże bez aktora. To teatr przekazujący treści i emocje za pomocą światła i dźwięku, sztuka wizualna, której działanie dzisiaj określibyśmy performansem bardziej niż teatrem. Sam autor w programie jednego spektaklu podkreśla, jak duże znaczenie ma dla niego obraz i przekazywana dzięki niemu informacja: „Jednym z zamierzeń towarzyszących ostatnio poszukiwaniu metody **obrazowego** przekazywania informacji – a więc metody posługującej się wyłącznie językiem wizualnym – było przede wszystkim stworzenie takiego układu współzależności: **widziane – zobaczone**, który w możliwym wówczas do pomyślenia »teatrze

rzeczywistości obserwowanej« zmuszałby widza do natychmiastowego zobiektywizowania wszelkich zdarzeń, w jakich uczestniczy podczas spektaklu, i traktowania ich jedynie jako przedmiotu obserwacji.”<sup>5</sup> Cały tekst Krechowicza można odczytywać jako artystyczne credo reżysera, twórcy spektakli Teatru Galeria.

Przyglądając się drukom towarzyszącym spektaklom Teatru Galeria, można rozpatrywać je mniej jako materiały informujące o wydarzeniach, chociaż taka też jest ich rola, a bardziej jako ich dopełnienie. Dzieje się tak za sprawą formy, podobnie jak całe zdarzenie tworzonej na zasadzie kolażu, którą artysta dobiera do poszczególnych plakatów i grafik. Kompozycje złożone są z „gotowych” elementów, tworzą nową jakość, ta z kolei jest niejako dodatkowym elementem całościowego i jednorazowego wydarzenia teatralnego. Dwa druki towarzyszące spektaklowi *Pies, a także brak psa* (1963), plakat i program, reprezentują dwie całkowicie różne koncepcje obrazowe.<sup>6</sup> W warstwie formalnej ulotka zawiera wyłącznie fotografie ukazujące postaci dwóch aktorów w całkowicie pokrywających ich ciała strojach, a na stronie tytułowej – zbliżenie maski, elementu stroju. Plakat to ciekawie zaprojektowany afisz, którego płaszczyzna pokryta jest równomiernie rozłożonymi tekstami prowadzonymi wzdłuż równoległych i prostopadłych linii dzielących płaszczyznę kartki na poszczególne segmenty. Jedyne elementy przedstawiające to rysunek monstrialnego zwierzęcia przygniatającego człowieka oraz mała rączka pełniąca rolę wskaźnika na plakacie. Podobny zabieg nieprzystających do siebie druków obserwujemy w dwóch kolejnych realizacjach autorskich Krechowicza *Termitierze* i *Inwazji*. W programie teatralnym spektaklu *Termitiera* (1964) obserwujemy zagęszczenie licznych przedstawień dziwnych starych machin, narzędzi, elementów zaczerpniętych ze starych prac graficznych i książek.<sup>7</sup> Pojawia się tam również rysunkowy schemat przedstawiający zasady tworzenia obrazu na siatkówce oka oraz kilka niepowiązanych ze sobą wyrazów „światło,” „barwa,” „środkie,” „źródła,” które – obok tytułowego hasła „Galeria” oraz „odchodzić od »teatru«?” – wskazują pewne wytyczne czy też kierunki do rozpoznania znaczenia spektaklu. W warstwie formalnej mamy tutaj do czynienia ze swobodnym zestawieniem poszczególnych elementów na płaszczyźnie kartki. To „oglądający” ma sam poszukiwać powiązań i próbować rozszyfrowywać znaczenia.

5 Jerzy Krechowicz w programie sztuki *Pies, a także brak psa* (1963), cyt. za: Jerzy Krechowicz, *Pies, a także brak psa*, <http://www.ata.e-teatr.pl/index.php?a=zbiory&b=galeria&id=1446>, dostępny 10 lipca 2017.

6 Zob.: Program do spektaklu: Jerzy Krechowicz, *Pies, a także brak psa*, <http://www.ata.e-teatr.pl/index.php?a=zbiory&b=galeria>, dostępny 10 lipca 2017.

7 Zob.: Program do spektaklu: Jerzy Krechowicz, *Termitiera*, <http://www.ata.e-teatr.pl/index.php?a=zbiory&b=galeria&id=1450>, dostępny 10 lipca 2017

Plakat, którego płaszczyznę szczelnie wypełnia abstrakcyjna, gęsta i drobiazgowość forma, odwołuje się do wyobrażenia tytułowej termitiery. Ostatnim spektaklem realizowanym w ramach Teatru Galeria była *Inwazja* (1967). Plakat do przedstawienia to mroczna, abstrakcyjna kompozycja, w której centrum, jakby zawieszoną w próżni, dostrzegamy lekką formę. Świetlny artefakt wywołany ruchem bardziej przypomina zapis fizycznego eksperymentu, który został jedynie przywołany przez artystę i umieszczony w centrum. U dołu płaszczyzna, zbudowana na zasadzie kolażu z rozmaitych nieczytelnych fragmentów, tworzy rodzaj wzorzystego dywanu, który w opozycji do abstrakcyjnej formy jest czymś niezwykle materialnym. Z całkowicie odmienną kompozycją spotkamy się w projekcie programu teatralnego, w którym grafik gęsto i równomiernie wypełnił każdy fragment papieru.<sup>8</sup> Na białym tle pojawiają się fragmenty starych rycin, pojedyncze czcionki, skrawki dziwnych rysunków, maleńkie przerywniki. Również pierwsza strona w warstwie tekstowej, zawierającej informacje o sztuce, jest zakomponowana na podobnej zasadzie gęstego stłoczenia czcionek, przypominającej zabawę z pieczętkami, jednak bez utraty czytelności. Kompozycyjne *horror vacui*, dzięki ograniczeniu do trzech kolorów, nie zaburza czytelności druku. Znaczące jest również umieszczenie czarnego rysunku ludzkiego oka na białym tle, jako jedyne elementu wyróżniającego się w chaosie „przedmiotów.”

Plakaty towarzyszące spektaklom teatralnym tworzonym w gdańskim środowisku studenckim wydawane były przez Zrzeszenie Studentów Polskich, instytucję, która wspierała i organizowała kulturę studencką. Pierwsze realizacje plakatowe Krechowicza, zaangażowanego w działalność teatralną od początku lat sześćdziesiątych, powstawały dla tego wydawcy i tym samym przyporządkowały gdańskiego grafika do nurtu plakatu studenckiego, którego odrębny obraz został zauważony po raz pierwszy przez krytyków i badaczy na początku lat siedemdziesiątych dwudziestego wieku. W 1985 roku w Muzeum Plakatu w Wilanowie zorganizowano wystawę plakatu studenckiego pt. *Na obrzeżu*.<sup>9</sup> Była ona pierwszą próbą ukazania szerokiego nurtu plakatu określanego jako studencki, tworzonego przez pokolenie młodszych grafików, wśród których pojawiły się również nowe, ciekawe osobowości. Poprzeczka postawiona była bardzo wysoko, ich debiuty przypadły bowiem na czas sukcesów (także zagranicznych) ważnych

8 Zob.: Program do spektaklu: Jerzy Krechowicz, *Inwazja*, <http://www.ata.e-teatr.pl/index.php?a=zbiory&b=galeria&id=1455>, dostępny 10 lipca 2017.

9 Wystawa prezentowana była również w Fachhochschule w Bielefeld w 1986 roku w ramach *Polen '86, Tage Polnischer Kultur in Bielefeld*. Wystawie towarzyszyła składana ulotka z tekstami w języku niemieckim i reprodukcjami wybranych plakatów.

twórców, którzy projektowali plakaty dla najważniejszych polskich wydawców, takich jak: Wydawnictwo Artystyczno-Graficzne (WAG), Centrala Wynajmu Filmów (CWF), Krajowa Agencja Wydawnicza (KAW), Teatr Wielki i Teatr Dramatyczny w Warszawie. Prace Romana Cieślewicza, Jana Lenicy, Waldemara Świerzego, Henryka Tomaszewskiego i Wojciecha Fangora, żeby wymienić tylko najważniejszych, obecne były przede wszystkim na ulicach, ale też reprodukowane i opisywane w prasie oraz prezentowane na wystawach. Plakat studencki, towarzysząc wydarzeniom młodej generacji, próbował opisywać je nowym językiem plastycznym. Młodzi, często debiutujący graficy czerpali oczywiście ze starszego pokolenia, ale jednocześnie próbowali wprowadzić nowy język. Niewielu z nich udało się to osiągnąć, niewielu też kontynuowało swoją działalność graficzną głównie w ramach języka plakatu. Należą do nich m.in. Jan Jaromir Aleksy, Jerzy Czerniawski, Jan Sawka, Eugeniusz Get-Stankiewicz, Grzegorz Marszałek i Andrzej Krajewski.

Zjawisko rozwoju plakatu studenckiego, które próbowano opisać w *Katalogu plakatu studenckiego* pod redakcją Krzysztofa Magowskiego z 1983 roku, było o tyle istotne, iż wiązało się z bardzo dużą liczbą prac. Rocznie wydawano kilkaset plakatów, ale tylko część z nich podlegała opisowi autonomicznego plakatu studenckiego. Najczęściej eksponowane cechy to nowy sposób interpretacji tematu – pełen dystansu, często ironiczny, negujący świadomość niepodważalnych idei i wzorów. Plakat młodego pokolenia miał charakter autorski, przy czym pamiętać należy, że najciekawsze projekty tworzyła garstka osób, które zawierały w nich własne osobowości i artystyczne kunszty. Jako jeden z pierwszych na horyzoncie, zauważonych przez Magowskiego, wyłania się Krechowicz, opisywany jako „nadworny plastik Żaka.” Autor zauważa, że „dość szybko potrafił znaleźć swój indywidualny charakter pisma. Jego plakaty nosiły wyraźne piętno poszukiwań graficznych, stanowiąc pierwszą konsekwentną linię rozwiązań formalnych i estetycznych. Bogata faktura graficzna wyróżnia korzystnie jego collage’owe plakaty na tle innych, im współczesnych.”<sup>10</sup>

Spoglądając na „studenckie” plakaty Krechowicza najciekawszą grupę stanowią plakaty tworzone do spektakli teatralnych, których był głównym twórcą, czyli dla Kabaretu To-Tu oraz Teatru Galeria. We wczesnym plakacie *Teatr Rozmów* (1962) dla Klubu Studentów Wybrzeża Żak artysta łączy elementy fotografii z formami wycinanek z papieru. Tworzy bardzo ciekawą formę dosłownie przewrotnego portretu kobiety, której twarz usytuowana

10 Cyt. za: Krzysztof Magowski, „Historia plakatem pisana,” w *Katalog plakatu studenckiego*, red. Krzysztof Magowski (Poznań, Warszawa: Centralny Ośrodek Informacji i Analiz Studenckiego Ruchu Kulturalnego, 1983), 26.

jest na płaszczyźnie na zasadzie karcianego odbicia. Miękki retusz fotografii kontrastuje z graficznymi fragmentami dopełniającymi kompozycję i dzięki temu zabiegowi wzmacnia najważniejsze elementy twarzy: oczy i usta. Przedstawienie to – balansujące na granicy figuracji i abstrakcji – jest niejako formą przynależną obu światom. Poza tym wyróżnia się grupa plakatów muzycznych z wczesnego okresu do początku lat siedemdziesiątych, których abstrakcyjne kompozycje są całkowicie oryginalne i trudno doszukać się ich odpowiedników. Znane są wspaniałe plakaty do Międzynarodowego Festiwalu Muzyki Współczesnej Warszawska Jesień autorstwa Wojciecha Zamecznika i Huberta Hilschera, czy plakaty jazzowe Rostawa Szayby i Waldemara Świerzego, ale gdański grafik opisywał muzykę po swojemu. Plakaty do Ogólnopolskiego Festiwalu Młodych Muzyków w Gdańsku (1964, 1966, 1970) oraz plakat *Flamingo. Pop Music Band* (1968) to rysunkowe, malarskie lub kolażowe impresje, opisujące muzykę za pomocą środków plastycznych, każdorazowo rozmieszczone na ciemnej, gładkiej płaszczyźnie. Przykładem odmiennym jest plakat dla Opery Bałtyckiej do trzech utworów: Romualda Twardowskiego, Wolfganga Amadeusza Mozarta, Alberta Roussela, w którego centrum niemalże monochromatycznej kompozycji widnieje fotografia ukazująca postać tancerza (tancerki?) w ruchu, stanowiąca kolaż złożony z połączonych fragmentów fotografii. Uzyskany w ten sposób obraz to ukazane na jednej płaszczyźnie poszczególne sekwencje ruchu.

Bardzo ciekawy jest również plakat do *Festiwalu Artystycznego Młodzieży Akademickiej FAMA w Świnoujściu* z 1973 roku, w którym nadmorski pejzaż emanuje tajemnicą. Czarno-biała kolażowa kompozycja powstała z połączenia motywów fotograficznych uzupełnionych o odrębny rysunek tworzący płaszczyznę morza oraz typografię w górnej części kompozycji. Dodatkowym jej elementem jest cytat ze starej ryciny, przedstawiający dłoń z kluczem, który bezpośrednio „otwiera” FAMĘ. Motywy ilustracyjne zaczerpnięte ze starych książek i rycin są charakterystyczne dla wielu prac Krechowicza, który używa ich jako podstawowych elementów budujących płaszczyznę plakatu, często za ich pomocą wypełniając gęsto całą powierzchnię.

Zatrzymajmy się przy technice kolażu, bo artysta jest jej wierny od początku swojej artystycznej drogi, więc przez jej pryzmat warto rozpatrywać różne formy jego wypowiedzi artystycznej. Tutaj zajmujemy się wyłącznie plakatem, ale kolażowa struktura widoczna jest również w reżyserowanych przez niego spektaklach, o których pisał m.in. Andrzej Żurowski: „Krechowiczowska zasada budowy teatru **skojarzeniowego** [podkreślenie A.Ż.], opartego o szybki miks montażowy, o kontrastowe zderzenie tekstów,

efektów plastycznych, technik wypowiedzi aktorskiej.”<sup>11</sup> Technice tej jest wierny również w wielu pracach wychodzących poza zakres sztuki użytkowej, tworzonych w kolejnych latach.

Czym jest kolaż dla Krechowicza? Sposobem na wykreowanie nowego obrazu za pomocą „obrazów” już istniejących, zaczerpniętych z bardzo różnych źródeł. Technika ta obecna jest we wszystkich jego plakatach, zmienia się tylko materia, „(...) – z całą przewrotnością korzysta bowiem z elementów starych prac graficznych. Dziewiętnastowieczny staloryt, litografia, szesnastowieczny sztych czy osiemnastowieczny miedzioryt – te cytaty z tradycji grafiki warsztatowej można by mnożyć.”<sup>12</sup> Oprócz wykorzystania elementów historycznych autor sięga też do prac artystów współczesnych. Oglądając uważnie jego plakaty znajdziemy tam bezpośrednie cytaty zaczerpnięte z filmów animowanych Jana Lenicy (*Dom*, 1958; *Fantorro*, 1972), a także autocytat z plakatu *Franz Kafka, sprawozdanie dla Akademii* (1967).<sup>13</sup> Drobnie elementy wycięte ze starych rycin przedstawiające dłoń z wysuniętym palcem wskazującym czy rysunek oka wykorzystywał często w swoich graficznych pracach także Roman Cieślęwicz. Znajdziemy je przede wszystkim w opracowywanych przez niego magazynach *Ty i Ja*, a także na okładce katalogu pierwszej wystawy indywidualnej w Salonie Ekranu z 1959 roku oraz na plakatach filmowych m.in. *Zezowate szczęście* (1959), *Mój stary* (1962) oraz wystawowym *10 Ogólnopolska Wystawa Fotografiki* (Zachęta, Warszawa, listopad 1960).

Niemal wszystkie plakaty Krechowicza mają rodowód surrealistyczny. Kreowane przez niego dziwne rzeczywistości i nadrzeczywistości powstają jednak zawsze z materii zwyczajnej i łatwo dostępnej, ze ścinków i skrawków papieru, które dla innych są jedynie makulaturą. Tylko w rękach niektórych grafików taka materia „ożywa.” Ponieważ jednak ilość dostępnego materiału możliwego do ponownego użycia w celu kreacji nowego obrazu jest ogromna, istotne są wybory poszczególnych motywów ikonograficznych, użycie koloru lub jego brak, zagęszczenie lub minimalizowanie tych elementów na płaszczyźnie. Przyglądając się wnikliwie materii tworzonych kolaży sięgamy do źródeł inspiracji grafika.

11 Cyt. za: Andrzej Żurowski, „To-Tu – teatr absurdu,” w *Jerzy Krechowicz. Collage [6 – 30 czerwca 2002, Państwowa Galeria Sztuki w Sopocie]*, red. Natalia Kruss-Karmazyn (Sopot: Państwowa Galeria Sztuki, 2002), 20.

12 Cyt. za: Magdalena Olszewska, „Gdańskiej grafiki ścieżki niespokojne...,” w *Akademia Sztuk Pięknych w Gdańsku 1945–2005. Tradycja i współczesność* (Gdańsk: Muzeum Narodowe w Gdańsku, 2005), 269.

13 Cytaty z filmów Jana Lenicy w plakatach Krechowicza: *Retrospektywna wystawa prac złotniczych Marii i Pawła Fietkiewiczów* (1988), 31 Festiwalu Teatrów Polski Północnej, Toruń '89 (1989).

Przywoływałam już wcześniej oko, jako jeden z najczęściej obecnych motywów ikonograficznych w plakatach. Element ten pojawia się często w centrum kompozycji w formie pojedynczego znaku o powiększonej skali, np. na plakatach: *Kongres Wizjonerów* (1966), *Gdański Kantor Sztuki* (1983), *Les Artistes de Gdansk* (1985), albo w formie zwielokrotnionej, jako element wypełniający i dopełniający tło kompozycji np. w pracach: *Hugo Lasecki, Włodzimierz Lajming, malarstwo* (1969), *31 Festiwal Teatrów Polski Północnej* (1989), *Drugie Triennale Rzeźby Portretowej* (1989). Kolejnym częstym motywem jest wizerunek ręki czy samej dłoni oraz śladów linii papilarnych. Powiązanie tych składowych sugeruje bardzo silny rys interpretacyjny wskazujący na dwa elementy znaczące w akcie tworzenia. Artysta posługuje się przede wszystkim wzrokiem, bez względu na to, w jakim tworzywie pracuje i jaką technikę wykorzystuje. Zaś w materii, którą tworzy, zostawia swoje piętno, swój ślad, ten niepowtarzalny odcisk.

Jednym z najczęstszych materiałów wykorzystywanych w plakatowych kolażach Krechowicza są stare książki i ryciny. Z nich wycinane są rysunki poszczególnych przedmiotów, zwierząt, ludzi, maszyn, narzędzi, niezidentyfikowanych elementów itp., te elementy wypełniają kompozycje plakatów, tworząc gęstą sieć drobnych obrazów, po których oko widza wędruje od jednego szczegółu do kolejnego. Ten szczególny rodzaj obrazowania przywołuje na myśl tzw. *Plakat strukturalny* (pod taką nazwą funkcjonuje ten plakat, który nie ma żadnych tekstów w kompozycji) Cieślewicza z 1967 roku, w którym płaszczyzna plakatu jest całkowicie wypełniona gęsto zestawionymi ze sobą fragmentami obrazów, zaczerpniętymi z codziennej ikonografii pochodzącej z wycinków prasowych. Efekt *horror vacui* osiągnięty w tej kompozycji sprowadzał „obraz-wizerunek” do rodzaju wzoru pełniącego funkcję dekoracyjną nadruku na tapecie lub materiale. Warto zwrócić uwagę na podobną chęć u obu twórców do ponownego wprowadzenia w życie „obrazów” już istniejących. Krechowicz robi to nieco inaczej, mimo zagęszczenia elementów, rozmieszcza je jednak w taki sposób, aby widz mógł – wodząc po nich oczyma – rozpoznać poszczególne elementy.

Zaciekawiał mnie też, w kontekście znanych mi prac Cieślewicza, motyw zwielokrotnienia fragmentu twarzy ukazującego oczy wykorzystywany przez obu grafików. Pierwsza praca Cieślewicza, w której jest on obecny, to ilustracja dla francuskiego wydawcy zatytułowana *Louis Multiplé* z 1965 roku, w polskiej wersji tytułowej zwana *Ludwikiem Wielokrotnym*. Ważnym jednak wydarzeniem artystycznym, nie tylko w środowisku grafików,



było I Międzynarodowe Biennale Plakatu w Warszawie w 1966 roku. Na pierwszym konkursie plakat Cieślęwicza pt. *Proces, Franz Kafka* (proj. 1964, druk 1968) dla Teatru Dramatycznego, wówczas jeszcze w formie projektu, zdobył jedną z nagród. Kompozycja ukazywała zwielokrotnioną i jednocześnie (poprzez pomniejszanie) zanikającą twarz głównego bohatera.<sup>14</sup> Zabieg zwielokrotnienia pojawia się w kilku plakatach Krechowicza. W znakomitym plakacie *Harakiri* (1966), o którym była już mowa wcześniej, głowa rzeźby została wydłużona poprzez potrójne zwielokrotnienie partii oczu. W plakacie *Neptunalia. Igrzyżaków gdańskich* (1972) obok tego motywu znajdziemy też bezpośredni cytat z innej pracy reklamowej Cieślęwicza *Klopman. Ça va? Ça va* (1970). Podobny motyw wydłużenia głowy zastosował w plakatach do *Burzy Szekspira* dla Teatru Wybrzeże (1971) oraz *II Triennale Rzeźby Portretowej* (1989). W tym drugim za pomocą kolażu grafik nie tylko stworzył bardzo ciekawą i intrygującą kompozycję, w której fragmenty różnych twarzy połączył w jedną, ale jednocześnie – stosując efekt matryoszki – wprowadził element przestrzenny, nawiązując w ten sposób do tematu plakatu.

Analiza plakatów Krechowicza wystawionych na dwóch najważniejszych przeglądach w kraju w Katowicach i Warszawie może zastanawiać. W katalogu I Międzynarodowego Biennale Plakatu z 1966 roku reprodukowane są dwa plakaty: *Termitiera, Teatr Galeria* (1964) oraz *I Ogólnopolski Festiwal Młodych Muzyków* (1964). Obydwie prace to abstrakcyjne, gęste kompozycje, stylistycznie bliskie malarstwu materii, sąsiadują z pracami Lenicy, m.in. ze złotym medalistą, czyli plakatem *Wozzeck, Alban Berg* (1964). Plakaty Krechowicza są nieobecne w kolejnych katalogach MBP, ale pojawiają się regularnie w czterech katalogach Ogólnopolskiego Biennale Plakatu w Katowicach od 1965 do 1971 roku. Krechowicz od 1975 prowadził samodzielną pracownię podstaw projektowania graficznego w Katedrze Projektowania Graficznego (Wydział Projektowania Plastycznego) w gdańskiej PWSSP, a całe swoje artystyczne życie związał z tą uczelnią. W latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych dwudziestego wieku, jako czynny grafik użytkowy projektował plakaty na zlecenia różnych instytucji kulturalnych na Wybrzeżu, m.in. dla Opery Bałtyckiej, Teatru Muzycznego w Gdyni, Teatru Wybrzeże w Gdańsku, Teatru Współczesnego w Szczecinie. Nie pojawiają się one jednak na kolejnych ogólnopolskich i międzynarodowych przeglądach, co prawdopodobnie wiązało się ze zmianą kierunku zainteresowania artysty. Plakat nie był dla niego najważniejszym i jedynym środkiem wyrazu, lecz wyłącznie jedną z form realizowania własnej wypowiedzi, całkowicie osobną, nieszukającą konfrontacji z innymi grafikami. Przyglądając się im wnikliwie, docieramy do zaledwie części poszukiwań i rozwiązań formalnych, które znajdowały swoje realizacje także w nowych technikach druku

14. W warszawskiej Kordegardzie w 1967 roku na indywidualnej wystawie Cieślęwicza prezentowane były obok plakatów także kolaże oraz prace graficzne tworzone dla francuskich wydawców od 1964 roku. Wystawie towarzyszyła składana ulotka ze spisem oraz z kilkoma reprodukowanymi pracami, m.in. *Louis Multiplé, Proces, Franz Kafka, Projekt 1966/6* (okładka).

cyfrowego, a ostatnio w tradycyjnym rysunku. Ciągłe poszukiwania, potrzeba eksperymentu i fascynacji nowymi narzędziami, wystawiania swoich możliwości na kolejne próby sytuuje Krechowicza w grupie „najbardziej intrygujących osobowości wybrzeżowego środowiska artystycznego.”<sup>15</sup>

### Bibliografia

Czarnowska, Anita. „Na obrzeżu” [maszynopis towarzyszący wystawie *Na obrzeżu* w Muzeum Plakatu w Wilanowie, 1985].

Jerzy Krechowicz. *Collage* [6 – 30 czerwca 2002, Państwowa Galeria Sztuki w Sopocie]. Red. Natalia Kruss-Karmazyn. Sopot: PGS w Sopocie, 2002. Kat. wyst.

*Katalog plakatu studenckiego*. Red. Krzysztof Magowski. Poznań, Warszawa: Centralny Ośrodek Informacji i Analiz Studenckiego Ruchu Kulturalnego, 1983.

Krechowicz, Jerzy. *Pies, a także brak psa*. Program do spektaklu. <http://www.ata.e-teatr.pl/index.php?a=zbiory&b=galeria>.

Krechowicz, Jerzy. *Termitiera*. Program do spektaklu. <http://www.ata.e-teatr.pl/index.php?a=zbiory&b=galeria&id=1450>.

Krechowicz, Jerzy. *Inwazja*. Program do spektaklu, <http://www.ata.e-teatr.pl/index.php?a=zbiory&b=galeria&id=1455>.

*Na Obrzeżu. Plakate der Studentenkultur*, teksty: Anita Czarnowska, Krzysztof Magowski, Thomas Magowski, Jerzy Lojko, Fachhochschule w Bielefeld, 1986. Kat. wyst.

NN. „Obwieszczenie o zabawie intelektualnej.” *Polska* nr 3 (1969): 42-43.

Olszewska, Magdalena. „Gdańskiej grafiki ścieżki niespokojne...” *W Akademia Sztuk Pięknych w Gdańsku 1945-2005. Tradycja i współczesność*, 237-283. Gdańsk: Muzeum Narodowe w Gdańsku, 2005. Kat. wyst.

Sikora, Elżbieta. „Jerzy Krechowicz.” *ITD* nr 19 (1968): 13.

Watrak, Zofia. „Jerzy Krechowicz. Wystawa.” Gdynia: Cafe Cyganeria, 2015. <http://cafecyganeria.pl/portfolio-posts/jerzy-krechowicz-wystawa/>. Dostępny 10 lipca 2017.

---

15 Cyt. za: Zofia Watrak, „Jerzy Krechowicz – wystawa, 11 stycznia – 28 marca 2015,” <http://cafecyganeria.pl/portfolio-posts/jerzy-krechowicz-wystawa/>, dostępny 10 lipca 2017.

Małgorzata Abramowicz

Muzeum Narodowe w Gdańsku, Dział Teatralny

**SCENOGRAFIE JERZEGO  
KRECHOWICZA W TEATRACH  
ZAWODOWYCH.  
EKSPERYMENT PRZEMIENIONY  
W ZNOJNĄ PRACĘ**

Do współpracy z teatrem zawodowym namówiła Jerzego Krechowicza Janina Jarzynówna-Sobczak, znakomita choreografka, twórczyni baletu i szkoły baletowej w powojennym Gdańsku. W 1965 roku postanowiła wystawić balet *Pan Twardowski*, do muzyki Ludomira Różyckiego. Zamarzyła, żeby scenografię przygotował właśnie Krechowicz – wybitny artysta, malarz, grafik, twórca niezwyklego teatru plastycznego Galeria. Krechowicz zrealizował już wówczas kilka spektakli: *Kolonia karna* (1961), *Pies, a także brak psa* (1963), *Termitiera* (1964) w Teatrze Galeria i scenografię do spektakli: *Nikita Bałmaszow* Izaaka Babla (1962), *Olaf Grubasow* Jerzego Afanasjewa (1963) oraz *Kondukt* Bohdana Drozdowskiego (1964) w Teatrze Rozmów.

Jarzynówna-Sobczak pracowała z zespołem Państwowej Opery Bałtyckiej w Gdańsku. Krechowicz miał więc przygotować dekoracje i kostiumy dla tancerzy. Muzyka Różyckiego w pierwszej chwili odstraszyła artystę. Jarzynówna-Sobczak zaproponowała jednak rozwiązanie, które wprawdzie burzyło jej dotychczasowy sposób pracy (gdzie muzyka zawsze była elementem wiodącym), ale, jak się później okazało, pozwoliło stworzyć spektakl niezwykle, choć kontrowersyjny. Balet o Twardowskim przygotowywała ona już po raz drugi. Po jedenastu latach jej wizja polskiego czarnoksiężnika zmieniła się. Nowy Twardowski miał zostać astronomem, bo według niej był to „badacz praw rządzących wszechświatem, (...) a tkwiąca w nim pasja poszukiwania prawdy i wiedzy jest źródłem odrodzenia.”<sup>1</sup> Wizja ta miała być realizowana wbrew tradycji wystawiania tego utworu. Jerzy Waldorff tak opisał pracę choreografki: „Muzykę Różyckiego solidnie poskracała, według następującego założenia: kiedy akcja baletu tkwi w realnym świecie, muzycznie rządzi nią Różycki, a gdy tylko przenosi się w sferę mistyki, odzywa się z głośników muzyka elektroniczna.”<sup>2</sup> Skomponował ją Janusz Hajdun (później laureat Oscara, wspólnie ze Zbigniewem Rybczyńskim). Dzięki tej decyzji Krechowicz przystąpił do współpracy. Powstał spektakl ukazujący legendę o Twardowskim w nowym, współczesnym wymiarze. I choć, jak napisał Waldorff, „stare ciotki drą biustonosze, obwieszczając profanację narodowej świętości,”<sup>3</sup> balet *Pan Twardowski* Opery Bałtyckiej przeszedł do historii polskiego teatru jako spotkanie dwojga artystów niepokornych, twórczych i odważnych. Nie tylko „stare ciotki rwały biustonosze.” Ideę Jarzynówny-Sobczak

1 Janina Jarzynówna-Sobczak, Program do baletu *Pan Twardowski*, Opera Bałtycka, Gdańsk, 1965.

2 Janina Jarzynówna-Sobczak i Barbara Kanold, *Rozmowy o tańcu* (Gdańsk: Polnord – Wydawnictwo Oskar, 2003), 57.

3 Ibidem, 56.

i Krechowicza nie do końca zrozumieli niektórzy krytycy (choć Waldorff był zachwycony), dużą częścią winy obarczając za to scenografa. Jerzy Macierakowski w recenzji spektaklu napisał:

W całym nieporozumieniu, jakim okazał się ten *Pan Twardowski*, dzielnie pomogła Jarzynównie-Sobczak scenografia Jerzego Krechowicza, który zatracił nastrój Krakowa z końca XV stulecia oraz pozbawił widowisko cech fantastyczności i bajkowości. Kostiumy były również nieudane i przeciwne charakterowi dzieła. Na przykład Zygmunt August był kukiełką z nieokreślonej epoki, a odmłodzony Twardowski nie miał w sobie nic z polskiego szlachcica.<sup>4</sup>

Rzeczywiście, Krechowicz ani myślał tworzyć grzecznej bajeczki rozgrywającej się w zrekonstruowanym Krakowie, nie miał zamiaru ubierać tancerzy w kopie strojów z epoki. Jego Kraków został zredukowany do szkicowych kamienic ułożonych z geometrycznych brył, przestrzeń Twardowskiego – naukowca określali matematyczne symbole i ugwieżdżone niebo, a tło dla tancerzy stanowił horyzont złożony z nieregularnie pozszywanych tkaniny i siatek. Nie ma w tych przedstawieniu jednoznaczności, nie ma osadzenia w konkretnej rzeczywistości. Nie ma z ich założenia... Kostiumy, których projekty przechowywane są w Dziale Teatralnym Muzeum Narodowego w Gdańsku, odwołują się wprawdzie do strojów historycznych, ale w sposób bardzo odległy. Krechowicz, poszukując nowoczesnej formy, wprowadził asymetrię, konstrukcję kolażową: naszywał na siebie różnorodnie i kolorystycznie kawałki materiałów, ozdabiał je koronkami, falbanami, wykańczał asymetrycznymi rękawami i nogawkami. Kostiumy deformowały sylwetki tancerzy, odrealniały je. Te dziwne postaci zapełniały uniwersalny świat, tworzyły dziwną, kosmiczną opowieść. W ocenie reżyserki i choreografki Krechowicz „zrobił scenografię najciekawszą, najpiękniejszą ze wszystkich, jakie widziałam. A widziałam wiele realizacji.”<sup>5</sup>

Krechowicz powracał jeszcze kilka razy do Opery Bałtyckiej, realizując oprawę plastyczną do pięciu spektakli tanecznych, w tym ostatniego, pożegnalnego baletu w choreografii Jarzynówny-Sobczak: *Odwieczna pieśń* Mieczysława Karłowicza (9 lutego 1974).

W roku 1969 do współpracy z Teatrem Wybrzeże namówił malarza Marek Okopiński. Zrealizowali razem dwa spektakle: *Przyszedłem Pana zabić* Stanisława Goszczurnego i *Burzę* Szekspira. Pierwszy to publicystyczna opowieść o odpowiedzialności za zbrodnie popełnione przez hitlerowców w Polsce i o ocenie ich win



*Pan Twardowski*, Ludomir Różycki, choreogr. Janina Jarzynówna-Sobczak, Państwowa Opera i Filharmonia Bałtycka, Gdańsk, prem. 28 V 1965 r., proj. Jerzy Krechowicz

4 Jerzy Macierakowski, „Nowy *Pan Twardowski* w Gdańsku,” *Teatr* nr 19 (1965): 15.

5 Jarzynówna-Sobczak, *Rozmowy o tańcu*, 55.

przez młode pokolenie. Ten statyczny i „dziennikarski” spektakl został ożywiony przez Krechowicza: „scenografia (...) operowała wielokolorowymi planszami fotomontażowymi, wyświetlanymi na tylnej płaszczyźnie sceny. Zazwyczaj wyświetlaniu plansz towarzyszyła muzyka opracowana przez Janusza Hajduna.”<sup>6</sup>

Dwa lata później Okopiński i Krechowicz przygotowali kolejny spektakl: *Burzę* Szekspira. Tym razem rzeczywiście rozpętała burzę. Rozwiązania scenograficzne Krechowicza niemal przyćmiły resztę spektaklu. Większość recenzji rozpoczynała się od opisu dekoracji i kostiumów (zwykle recenzenci używają lakonicznego określenia: „funkcjonalną scenografię przygotował...”). W *Głosie Wybrzeża* napisano:

Scenografia Jerzego Krechowicza arcybogata i pomysłowa, przy tym animowana – jest odbywającym się przy okazji „Burzy” odrębnym spektaklem krechowiczowego teatru (wrażenie wzmocnione początkową sceną morską burzy tak bardzo przypominającą „ożywione plazmy”). Brak tylko apokaliptycznych efektów dźwiękowych, aby spełniał się tu spektakl „Galerii”, pokazujący dalszy etap ewolucji Ziemi, gdy już zastygły wulkaniczne lawy.<sup>7</sup>

*Dziennik Bałtycki* informował zaraz na wstępie, że:

jest (...) jeszcze jeden autor tego spektaklu – twórca scenografii Jerzy Krechowicz. Mamy tu do czynienia z rzadkim w naszym teatrze zjawiskiem, kiedy oprawa plastyczna gra samoistną niejako rolę w całym widowisku; tworzy napięcie, miejscami potęguje grozę, stanowi klimat i komentarz dziejącego się na naszych oczach teatru. Krechowicz, wychodząc zapewne z doświadczeń swojej „Galerii”, stworzył coś w rodzaju happeningu: wypełniające scenę potwory – korzenie – zjawy pulsują i duszą, nadymają się i kurczą, wysuwają macki, falują, jakby stanowiły fragment podwodnego świata. Podświetlone prowadzą jakiś niesamowity taniec, zda się, że lada moment pochłoną uwijające się wśród nich ludzkie sylwetki. Są zjawami ze świata Kalibana – ni człowieka, ni ryby, mieszkańca błot, syna czarownicy. Ten też wygląda jak wyrastający na dziwnej wyspie korzeń... A dla kontrastu, kpinki – wprowadza Krechowicz w tę niesamowitą scenerię Maga – Prospera, ubranego w zwykły „cywilny” kostium, kontrastujący z wymyślnością szat pozostałych postaci.<sup>8</sup>



Pan Twardowski, Ludomir Różycki,  
choreogr. Janina Jarzynówna-Sobczak,  
Państwowa Opera i Filharmonia Bałtycka,  
Gdańsk, prem. 28 V 1965 r.,  
proj. Jerzy Krechowicz

6 Marek Dulęba, „»Przyszedłem Pana zabić« Stanisław Goszczurny, prapremiera w Teatrze »Wybrzeże«,” *Dziennik Bałtycki* nr 210, 4 IX 1969.

7 Tadeusz Rafałowski, „Burza,” *Głos Wybrzeża* nr 140, 15 VI 1971.

8 Laik [Andrzej Kiszki], „Burza na scenie...,” *Dziennik Bałtycki* nr 141, 15 VI 1971.



*Pan Twardowski*, Ludomir Różycki, choreogr. Janina Jarzynówna-Sobczak,  
Państwowa Opera i Filharmonia Bałtycka, Gdańsk, prem. 28 V 1965 r.,  
fot. Tadeusz Link



*Burza*, William Szekspir, reż. Marek Okopiński,  
Teatr „Wybrzeże,” Gdańsk, prem. 12 VI 1971 r.,  
fot. Tadeusz Link



Krechowicz po latach powiedział, że przy realizacji *Burzy* zdecydowanie z Okopińskim przesadzili, że poniosła ich wyobraźnia.

Do Teatru Wybrzeże Krechowicz wrócił raz jeszcze, po dziewięciu latach, tym razem namówiony przez Ryszarda Majora. Zrealizowali razem tekst Jerzego Żurka *Sto rąk, sto sztyletów* (premiera 29 listopada 1980). Ten oparty na historycznych wydarzeniach spektakl, rozgrywał się nocą 29 listopada 1830 roku w Teatrze Rozmaitości, do którego podczas odbywającego się spektaklu wtargnęli młodzi spiskowcy, próbując porwać do boju zgromadzonych na widowni mieszczan. Znakomity tekst dla publiczności, która do Teatru Wybrzeże przybywała z rozgrzanych do czerwoności ulic, ogarniętych współczesnym „powstaniem” pierwszej Solidarności! Był to więc nie tylko „teatr w teatrze,” ale „historia w historii.” Krechowicz zaproponował scenografię „prostą, celowo rozplanowaną,” przez to zupełnie nieopisaną.<sup>9</sup> Teresa Zwierzchowska napisała jedynie: „Widownia Teatru Rozmaitości stanowi jak gdyby lustrzane odbicie widowni Teatru Wybrzeże i dzięki temu, w momentach szczególnych napięć dramatycznych, obie widownie utożsamiają się prawie całkowicie.”<sup>10</sup> O to zapewne chodziło twórcom.

Kiedy w 1979 roku w Gdyni nastąpiło otwarcie nowego budynku Teatru Muzycznego, Krechowicz przygotował scenografię do premiery inauguracyjnej, *Cudu mniemanego, czyli Krakowiaków i Górali* Wojciecha Bogusławskiego, w reżyserii Andrzeja Ziębińskiego i Zofii Kuleszanki (premiera 8 grudnia 1979). Twórcy gdyńskiego spektaklu złożyli ukłon „ojcu teatru polskiego,” Bogusławskiemu, odwołując się do jego rozwiązań scenicznych z 1794 roku:

Funkcjonuje tu scenografia zapożyczona z ścisłych wskazań Bogusławskiego i rysunku Lohrmana z roku 1794. Krechowicz elementy dekoracji stworzył w kolorystyce szarej, chyba dla większego kontrastu z barwnością kostiumów, w których z kolei pozwolił sobie niekiedy na dość dalekie i chyba niepotrzebne odejście od pierwowzoru.<sup>11</sup>

Krechowicz nie proponował tym razem eksperymentów, być może nauczony wcześniejszymi doświadczeniami, ograniczył się do rzetelnego zrealizowania zadań scenografa rzemieślnika. Dziwnie grzecznie brzmi opis tej dekoracji, gdy ma się w pamięci „wrzaski starych ciotek” po premierze *Pana Twardowskiego*:



*Krakowiacy i Górale*, Wojciech Bogusławski, reż. Andrzej Ziębiński, Teatr Muzyczny, Gdynia, prem. 8 XII 1979 r., fot. Ewa Grabowska

9 Tadeusz Rafałowski, „Głosy listopadowej nocy,” *Głos Wybrzeża* nr 269, 8 XII 1980.

10 Teresa Zwierzchowska, „Sto rąk, sto sztyletów,” *Wieczór Wybrzeża* nr 265, 5 XII 1980.

11 Sławomir Sierecki, „Krakowiacy i Górale,” *Wieczór Wybrzeża* nr 276, 11 XII 1979.

Scenograf, Jerzy Krechowicz, skonstruował dekoracje, ilustrujące fragment Mogiły, podkrakowskiej wsi, z jej kościołem, wodnym młynem i karczmą. Las pysznił się swą naturalnością. (...) Rysunek i kolory odpowiadały estetyce, wszystkie kostiumy wskazywały na piękno ludowego stroju. Światło, wciągnięte w służbę ekspresji poetyckiego nastroju, było uzależnione od charakteru muzyki.<sup>12</sup>

*Cud mniemany* i *Sto rąk, sto sztyletów* zakończyły współpracę Krechowicza z teatrami muzycznymi i dramatycznymi. W 1982 roku zrealizował swoją ostatnią scenografię (z Markiem Brzozowskim) w Teatrze Dramatycznym w Elblągu do *Rewizora* Mikołaja Gogola (18 stycznia 1982).

W latach osiemdziesiątych Krechowicz został zaproszony do współpracy przez Zofię Watrak, kierownika artystycznego Teatru Miniatura w Gdańsku w latach 1977–1982. Krótco był etatowym scenografem i zrealizował trzy spektakle, w tym dwa z Ryszardem Majorem (reżyseria). Pierwsza premiera to *Wyspa wierszy pana Tuwima* (11 maja 1980). Spektakl złożony był z „ilustrowanych” wierszy Tuwima, m.in. *Lokomotywy*, *Rzepki*, *Słonia Trqbalskiego*, *Pana Malusińskiego* i *wieloryba* i *Dwu wiatrów*. Na scenie pojawiały się płaskie, jakby graficzne, rysowane charakterystyczną kreską dekoracje i postaci, kukły realistyczne i fantastyczne, poruszające się, trójwymiarowe elementy dekoracji. Wszystko w zupełnie nowej, bardzo współczesnej estetyce. Fantastyczny świat bajek Tuwima mieszał się w tym spektaklu i przeplatał, tworząc kolorową, pulsującą przestrzeń sceniczną, jakby przeniesioną z wyobraźni dziecka. Aktorzy Miniatury początkowo przyjęli tę nową plastykę i nowe rozwiązania nieufnie, ale po latach eksperyment oceniali bardzo pozytywnie.

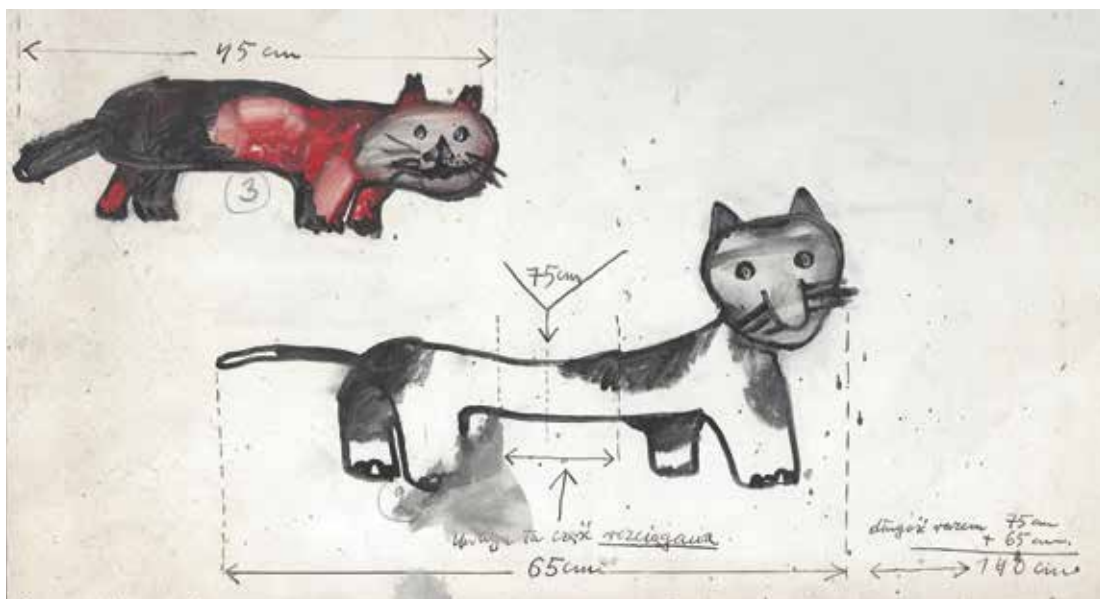
*Gelsomino w krainie kłamczuchów* włoskiego pisarza Gianniego Rodari to polska prapremiera (18 kwietnia 1982) tej współczesnej przypowieści o Kraju Kłamczuchów, w którym koty szczekają, psy miauczą, krowę nazywa się koniem, a pożywienie – artykułami piśmiennymi. Wszyscy kłamią, a za mówienie prawdy czeka surowa kara. I znów powstał spektakl mądry i artystycznie dopracowany w każdym szczególe. Lalki Krechowicza (znów kukły), choć realistyczne, miały charakterystyczny dla tego artysty, trudny do podrobienia wyraz: były profesjonalnie dopracowane, zachowując jednak dziecięcą naiwność.

W roku 1982 Krechowicz po raz ostatni pracował dla teatru zawodowego, odszedł od niego, bo go znudził, zmęczył, zawiódł? I w tym miejscu można by zakończyć tekst o scenografiach Jerzego Krechowicza w teatrach zawodowych, gdyby nie dwa spektakle,



*Wyspa wierszy pana Tuwima*,  
insc. i reż. Ryszard Major,  
Teatr Lalki i Aktora „Miniatura”,  
Gdańsk, prem. 11 V 1980 r.,  
fot. Tadeusz Link

12 Roman Heising, „Cud mniemany, czyli Krakowiacy i Górale,” *Dziennik Bałtycki* nr 278, 11 XII 1979.



Gelsomino w krainie kłamczuchów, Gianni Rodari,  
reż. Ryszard Major, Teatr Lalki i Aktora „Miniatura,” Gdańsk,  
prem. 18 IV 1982 r., proj. Jerzy Krechowicz

które wprawdzie nie powstały w teatrach zawodowych, ale były przedsięwzięciami jak najbardziej zawodowymi i dodatkowo Krechowicz był także ich reżyserem. Pierwszy to rock opera *Naga*, wyprodukowana przez Agencję Koncertową Polskiego Stowarzyszenia Jazzowego w Warszawie, której prapremiera odbyła się 22 kwietnia 1973 roku w Teatrze Muzycznym w Gdyni. *Naga* to spektakl, który wymarzyli sobie muzycy zespołu Niebiesko-Czarni po wizycie w USA (1971). Grzegorz Walczak, zaprzyjaźniony z nimi poeta-tekściarz, zaproponował scenariusz: songi łączące się w opowieść o poszukiwaniu Wyspy Nagiej Prawdy. Muzykę napisali Mateusz Świącicki, Andrzej Zieliński, Janusz Koman, Wojciech Korda, Zbigniew Podgajny i Janusz Popławski. Zanim powstał spektakl, zespół nagrał w 1972 roku dwie płyty: *Naga I* i *Naga II*, a w marcu 1973 w Gdańsku, w sali studenckiego klubu Żak rozpoczęły się próby. Reżyserię i oprawę plastyczną wziął w swoje ręce Krechowicz. Jak po latach wspominał Popławski:

Jerzy Krechowicz, (...) po zapoznaniu się z librettem i nagraniami, przedstawił nam wizję spektaklu znacznie różniącą się od pierwotnego zamysłu – zespół gra ostrego rocka, a „akcję” tworzą ruchoma i stała scenografia oraz światła. (...) Swoje wizje przekazywał, jak przystało na awangardowego malarza, posługując się „partyturą” w postaci długiej kolorowej taśmy. „Zaznaczał” odpowiednimi kolorami, jakie tematy muzyczne są mu potrzebne, a myśmy na gorąco improwizowali. Utwory zostały ułożone w nowej kolejności, przearanżowane na pięcioosobowy zespół rockowy (organy Hammonda, gitara solowa, basowa, saksofon/konga, perkusja), a łączniki muzyczne scalały poszczególne songi w jedną zwartą muzyczną całość.<sup>13</sup>

Na tydzień przed premierą próby zostały przeniesione do Teatru Muzycznego i tam 22 kwietnia 1973 roku „w atmosferze totalnego, ale kontrolowanego obłędu, odbyła się premiera.”<sup>14</sup>

Jak pisało wielu krytyków, był to:

spektakl bardziej Krechowicza niż Walczaka (...), czy kompozytorów (...). Trójka solistów wykonuje songi z wielką ekspresją, prezentując także ciekawą interpretację aktorską i choreograficzną – ale jednak scena ożywa wówczas, kiedy „wkraczają” na nią Krechowiczowe maszyny-zjawy, golemi, stworzy z innych planet, czy wyobraźni, kiedy widzowie dostają oczopląsu pod wpływem uderzeniowej dawki efek-

13 Janusz Popławski, „O *Nagiej*,” komentarz do wznowienia płyty na CD, <http://www.poplawski.com.pl>.

14 Janusz Schoen za: Popławski, „O *Nagiej*.”

tów świetlnych. Wtedy dopiero staje się to świat wyobraźni, sen współczesnego człowieka: sen niekiedy straszny, pełen koszmarów nasuwających skojarzenia nieobjętością kosmosu, tajemnicami pozaziemskiego życia, groźbą technokratycznego samounicestwienia. (...) Całą niemal gamę swej teatralnej kuchni zastosował Krechowicz w „Nagiej.” Światłem samym wydobywa efekt ulicy, albo... Drogi Mlecznej, wpuszcza na scenę jakieś stwory z plazmy, przemawiające do widzów swoim językiem ruchów, światła i impulsów, których nie potrafimy nazwać, stosuje w teatrze chwytły wręcz filmowe. Tyle tych wrażeń, że nawet jak na scenie pojawia się piękna naga dziewczyna – nie zawsze ją zauważamy. A to już coś...<sup>15</sup>

27 kwietnia odbyła się premiera prasowa w Warszawie, a później ta pierwsza polska rock opera była grana 125 razy na różnych scenach do 29 czerwca 1974. Songi śpiewali Ada Rusowicz, Wojciech Korda i Stan Borys. Dla zespołu Niebiesko-Czarni było to ostatnie artystyczne przedsięwzięcie.

Krechowicz raz jeszcze, po kilku latach, podjął się inscenizacji widowiska kompletnie odmiennego niż rock opera *Naga*. W listopadzie 1977 roku w hali Olivia odbyły się pokazy (prawdopodobnie cztery: po dwa 4 i 8 listopada) historycznego widowiska muzycznego według książki Johna Reeda *Dziesięć dni, które wstrząsnęły światem*, „pierwszy tego rodzaju w Polsce spektakl o Rewolucji Październikowej.”<sup>16</sup>

Widowisko miało charakter monumentalny, występowali w nim aktorzy teatralni, śpiewacy operowi, chóry i zespoły taneczne oraz kilkuset statystów, łącznie ponad 300 osób. Scena została zabudowana wielkimi schodami, które w kontekście Wielkiej Rewolucji, zawsze kojarzą się z filmem Siergieja Eisensteina *Pancernik Potiomkin*. Widowisko rozpoczynało się obrazem: „Półmrok. Biel i błękit. Przyćmione światła reflektorów „wędrujące” po widowni. Na scenie płoną ogniska. Żołnierze w kilku grupach, część przy ogniskach. Poustawiane w kozły karabiny. Puste samochody ciężarowe. W głębi – na schodach i na podestach – kobiety.”<sup>17</sup>

W Teatrze Galeria zadania aktora były przez Krechowicza zredukowane, ale – jak się okazało – artysta potrafił radzić sobie z tłumami, z dużą przestrzenią, z monumentalnością widowiska. Kolejny eksperyment, któremu nie mógł się oprzeć?

Krechowicz pracował także w telewizji, między innymi współpracował z Jarzynówną-Sobczak i Żurowskim przy cyklu

15 Laik [Andrzej Kiszki], „Naga,” *Dziennik Bałtycki* nr 98, 26 IV 1973, 3.

16 Ulotka reklamowa Bałtyckiej Agencji Artystycznej.

17 Scenopis widowiska, maszynopis, ze zbiorów MNG: MNG/T/807/D, str. 1.

programów, realizowanych przez Ośrodek Gdański, o historii baletu i o balecie polskim.

Po latach Krechowicz powiedział Żurowskiemu: „Dawno rzuciłem scenografię z nienawiścią nawet pewną. Z pracy eksperymentalnej przerodziło się to w znojną pracę zawodową,<sup>18</sup> a tego nie zniesie żaden duch poszukujący.

### Bibliografia

Dulęba, Marek. „»Przyszedłem Pana zabić« Stanisław Goszczurny, premiera w Teatrze »Wybrzeże«.” *Dziennik Bałtycki* nr 210, 4 IX 1969.

Heising, Roman. „Cud mniemany, czyli Krakowiaci i Górale.” *Dziennik Bałtycki* nr 278, 11 XII 1979.

Jarzynówna-Sobczak, Janina i Barbara Kanold. *Rozmowy o tańcu*. Gdańsk: Polnord – Wydawnictwo Oskar, 2003.

Jarzynówna-Sobczak, Janina. Program do baletu „Pan Twardowski,” Opera Bałtycka, Gdańsk, 1965.

Laik [Andrzej Kiszki]. „Burza na scenie...” *Dziennik Bałtycki* nr 141, 15 VI 1971.

Laik [Andrzej Kiszki]. „Naga.” *Dziennik Bałtycki* nr 98, 26 IV 1973, 3.

Macierakowski, Jerzy. „Nowy Pan Twardowski w Gdańsku.” *Teatr* nr 19 (1965): 15.

Popławski, Janusz. „O Nagiej.” komentarz do wznowienia płyty na CD, <http://www.poplawski.com.pl>.

Rafałowski, Tadeusz. „Burza.” *Głos Wybrzeża* nr 140, 15 VI 1971.

Rafałowski, Tadeusz. „Głosy listopadowej nocy.” *Głos Wybrzeża* nr 269, 8 XII 1980.

Scenopis widowiska, maszynopis, ze zbiorów MNG: MNG/T/807/D, str. 1.

Sierecki, Sławomir. „Krakowiaci i Górale.” *Wieczór Wybrzeża* nr 276, 11 XII 1979.

Ulotka reklamowa Bałtyckiej Agencji Artystycznej.

Zwierzchowska, Teresa. „Sto rąk, sto sztyletów.” *Wieczór Wybrzeża* nr 265, 5 XII 1980.

Żurowski, Andrzej. „Wyspa czystej formy: o teatrze Jerzego Krechowicza.” Muzeum Historii Polski, <http://www.bazhum.muzhp.pl>.

18 Andrzej Żurowski, „Wyspa czystej formy: o teatrze Jerzego Krechowicza,” Muzeum Historii Polski, <http://www.bazhum.muzhp.pl>.

## Spis przedstawień, do których scenografię zaprojektował Jerzy Krechowicz:

1. *Pan Twardowski*, Ludomir Różycki, reż. i choreografia: Janina Jarzynówna-Sobczak, Zygmunt Kamiński, Opera i Filharmonia Bałtycka Gdańsk, 28 V 1965.
2. *Przyszedłem pana zabić*, Stanisław Goszczurny, reż. Marek Okopiński, Teatr Wybrzeże Gdańsk, 1 IX 1969.
3. *Burza*, William Shakespeare, reż. Marek Okopiński, Teatr Wybrzeże, Gdańsk, 12 VI 1971.
4. *Czterdziesty pierwszy*, Bratko Kreft, reż. Kazimierz Łastawiecki, Teatr Ziemi Gdańskiej, Gdynia, 22 IX 1972.
5. *Wieczór baletowy: Bagatelki*, Wolfgang Amadeusz Mozart, reż. Zygmunt Kamiński, Opera i Filharmonia Bałtycka, Gdańsk, 5 XI 1972.
6. *Bachus i Ariadna*, Albert Roussel, reż. Janina Jarzynówna-Sobczak, Opera i Filharmonia Bałtycka, Gdańsk, 5 XI 1972.
7. *Naga*, songi Grzegorz Walczaka, reż. i scenogr. Jerzy Krechowicz, Agencja Koncertowa Polskiego Stowarzyszenia Jazzowego w Warszawie, premiera Teatr Muzyczny, Gdynia, 22 IV 1973.
8. *Balet polski*, reż. Gustaw Klauzner, Janina Jarzynówna-Sobczak, Natalia Konius, Opera i Filharmonia Bałtycka, Gdańsk, 9 II 1974.
9. *Świętoszek*, Molière, reż. Jerzy Sopoćko, Teatr Dramatyczny, Gdynia, 18 X 1974.
10. *Legenda Bałtyku*, Feliks Nowowiejski, reż. Maria Fołtyn, Opera Bałtycka, 21 XII 1974.
11. *Wieczór baletowy: Odys*, Janusz Hajdun, C-67, Henryk Jabłoński, reż. Gustaw Klauzner, Opera i Filharmonia Bałtycka, Gdańsk, 4 V 1975.
12. *Dziesięć dni, które wstrząsnęły światem*, wg John Reeda, reż. i scenogr.: Jerzy Krechowicz, muz. Jerzy Milian, Bałtycka Agencja Artystyczna, hala Olivia, 4 i 8 XI 1977.
13. *Cud mniemany, czyli Krakowiaczy i Górale*, Wojciech Bogusławski, Jan Stefani, reż. Andrzej Ziębiński, Zofia Kuleszanka, Teatr Muzyczny, Gdynia, 8 XII 1979.
14. *Sto rąk, sto sztyletów*, Jerzy Żurek, reż. Ryszard Major, kostiumy Waldemar Malinowski, Teatr Wybrzeże, Gdańsk, 29 XI 1980.
15. *Wyspa wierszy pana Tuwima*, reż. Ryszard Major, Teatr Miniatura, Gdańsk, 11 V 1980.
16. *Kolędy i pastoralki*, Zofia Watrak wg Oskara Kolberga, reż. Konrad Szachnowski, Teatr Miniatura, Gdańsk, 12 I 1982.
17. *Gelsomino w krainie kłamczuchów*, Gianni Rodari, reż. Ryszard Major, Teatr Miniatura, Gdańsk, 18 IV 1982.
18. *Rewizor*, Mikołaj Gogol, reż. Andrzej May, Janusz Kłosiński, scenogr. z Markiem Brzozowskim, Teatr Dramatyczny, Elbląg, 18 IV 1982.



Zdjęcia z folderu autorstwa Marka Karewicza i Józefa Krzywdzińskiego pochodzą z książeczki do wydanej w 1995 roku przez Polskie Nagrania wersji na CD.





*Dziesięć dni, które wstrząsnęły światem*, wg Johna Reeda,  
scenariusz Paweł Lejman, reż., scen. Jerzy Krechowicz, muz. Jerzy Milian,  
Bałtycka Agencja Artystyczna, hala Oliwia, grane 4 i 8 listopada 1977  
fot. Leon Szmaglik



Martyna Groth

Polski Ośrodek Międzynarodowego

Instytutu Teatralnego w Warszawie

**LÁSZLÓ MOHOLY-NAGY  
I JERZY KRECHOWICZ –  
AKCJE KINETYCZNE  
I LUMINESCENCYJNE**

László Moholy-Nagy<sup>1</sup> i Jerzy Krechowicz nigdy się nie spotkali. Dzieliło ich pokolenie. Łączyły natomiast wybór awangardy, multidyscyplinarność zainteresowań i praktyk oraz samotność i niedocenywanie. Osobno, choć w pewnym sensie razem, odegrali kluczową rolę w historii dwudziestowiecznej awangardy.<sup>2</sup> O węgierskim twórcy w numerze monograficznym *Obscure*<sup>3</sup> w 1985 roku napisano, iż był on w Polsce „wielkim nieznanym.” Ponad trzydzieści lat później, mimo rosnącego uznania dla jego dorobku na świecie, sytuacja niewiele się zmieniła.<sup>4</sup> Badania dotyczące dorobku awangardowego artysty są rozproszone w artykułach,<sup>5</sup> a jego pisma teoretyczne wciąż nie doczekały się całościowego przekładu i wydania.<sup>6</sup> Określenie „wielki nieznan” opisuje również status Krechowicza w krajowym i światowym dyskursie. Powodów takiego stanu rzeczy można doszukiwać się w tym, że twórca ten był dawniej (szczególnie w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych dwudziestego wieku) niezwykle aktywny, często kontaktował się z widzami i krytykami poprzez scenę, galerię, życie miejskie oraz książki. Później pracował w odosobnieniu i skupieniu. To jednak niewystarczające wytłumaczenie dla

- 
- 1 László Moholy-Nagy, właśc. László Weisz (1895–1946) – węgierski malarz, fotograf, filmowiec, scenograf, teoretyk sztuki i pedagog. Zajmował się również typografią i wystawiennictwem. Był jednym z prekursorów rzeźby kinetycznej i instalacji. Wykładowca w Bauhausie w latach 1923–1928 – prowadził kurs wstępny oraz kierował warsztatem metalowym. Wraz z Walterem Gropiusem wydawał serię książek Bauhausbücher. W 1937 roku wyemigrował do USA, gdzie w Chicago kierował szkołą wzornictwa przemysłowego New Bauhaus – American School of Design, po jej zamknięciu stworzył własną uczelnię School of Design, która w 1944 roku zostaje przemianowana na Institute of Design.
  - 2 Por. Martyna Groth, „Od eksperymentów Bauhausu do Teatru Galeria,” *Pamiętnik Teatralny* nr 2 (2015): 150–163.
  - 3 „Nie bez pewnego wzruszenia oddajemy do rąk naszych Czytelników dwa numery *Obscure* poświęcone jednemu z tych genialnych i niepomijalnych ludzi, których działalność zadecydowała, że fotografia jest dzisiaj tym, czym rzeczywiście jest.” Cyt. za: Od redakcji, „Wielki nieznan. Rzecz o László Moholy-Nagym,” *Obscure* nr 1-2 (1985): 3–4.
  - 4 Wystawy, np. *Future Present* w Muzeum Guggenheima w Nowym Jorku (27 maja – 7 września 2016 roku), *László Moholy-Nagy. Retrospektive* w Schirn Kunsthalle we Frankfurcie (9 października 2009 – 10 lutego 2010) lub *Albers and Moholy-Nagy: From the Bauhaus to the New World* w Tate Modern w Londynie (9 marca – 4 czerwca 2006 roku).
  - 5 Zob. np. Andrzej Gwóźdź, „Ku nowej kulturze widzenia: Moholy-Nagy i inni,” w Idem, *Pochwała widzialności. Ze studiów nad niemiecką myślą filmową do roku 1933* (Katowice: Uniwersytet Śląski, 1990), 129–144.
  - 6 Choćby dzieło *Malarei, Fotografie, Film* (München: Albert Langen Verlag, 1925) w przygotowanym wiele lat temu przekładzie Małgorzaty Leyko, z którego, o ile nie zaznaczono inaczej, pochodzą wszystkie cytaty, a które niestety wciąż nie zostało wydane. Nie przetłumaczono jak dotąd również pozostałych książek Moholy-Nagya: *The New Vision and Abstract of an Artist* (New York: Wittenborn, 1947); *Vision in Motion* (Chicago: Paul Theobald & Co, 1947).

sytuacji, w której idee i dzieła artysty nadal nie zostały do końca rozpoznane, odczytane i spopularyzowane. W obu przypadkach (Moholy-Nagy i Krechowicza) mamy do czynienia z twórcami niekonwencjonalnymi, przekraczającymi utarte schematy myślenia oraz granice stylów, dziedzin i gatunków. Obaj byli eksperymentatorami i innowatorami o rozległym horyzoncie idei i obszarze działań. Wydaje się, że całościowe zbadanie ich twórczości i ukazanie w szerszym kontekście wymaga jeszcze czasu. „Dzięki temu wciąż można się im przyglądać z entuzjazmem odkrywcy.”<sup>7</sup> Ciekawe, bo pozwalające spojrzeć z lotu ptaka na wspólne obszary poszukiwań obu eksperymentatorów, byłoby wydanie tego artykułu w formie harmonijki,<sup>8</sup> gdzie wertykalnie lub horyzontalnie, przy pomocy nie tylko tekstu, ale i wizualnej notacji, udałoby się zaprezentować wielowarstwowość ich działań.

### Od pigmentu do światła

W dziele *Malarstwo, fotografia, film* Moholy-Nagy postulował: „wydaje mi się nieodzowne, aby uczestniczyć w kształtowaniu własnej epoki, posługując się środkami tej epoki właściwymi.”<sup>9</sup> Malarstwo – według twórcy – przy pomocy pigmentu i manualnych narzędzi nie jest w stanie utrwalić istoty ruchu, rozszerzyć obrazu widzialnego czy dokonać jego zniekształceń. To fotografia i film zaczęły odpowiadać współczesnym potrzebom kształtowania wizualnego. Wynaleziona na ich potrzeby aparatura poszerzała możliwości widzenia i prezentacji rzeczywistości, a z czasem zrewolucjonizowała sposoby pracy. Obok obiektywnego widzenia optycznego niezwykle ważne było to, iż fotografia pozwalała także na „twórczość produktywną” – a więc na bezpośrednie i kreacyjne wykorzystanie światła. Tak się dzieje w przypadku fotogramów, które artysta tworzył od lat dwudziestych dwudziestego wieku. W pracach tych eksperymentował z użyciem przedmiotów (luster, soczewek, przezroczystych kryształów, naczyń) o różnych współczynnikach załamania światła, które pełniły funkcje przesłon. Powstające gry światłocieniowe Moholy-Nagy rejestrował bez użycia aparatu na światłoczułym papierze. Krechowicza również interesowały fotochemiczne eksperymenty. Sięgnął on po technikę fotogramu pod koniec lat pięćdziesiątych

7 Zdanie to – które idealnie pasuje do przedstawionej przeze mnie sytuacji – zaczerpnęłam z publikacji poświęconej Franciszce i Stefanowi Themersonom. Zob. Adriana Prodeus, *Themersonowie. Szkice biograficzne* (Warszawa: Czuły Barbarzyńca Press, 2010), 6.

8 Zaproponowana forma jest inspirowana stworzonymi przez nich partyturami lub ideogramami niewerbalnych wydarzeń audiowizualnych.

9 László Moholy-Nagy, „Wprowadzenie,” w Idem, *Malarstwo, fotografia, film*, tłum. Małgorzata Leyko. Przygotowane tłumaczenie nie zostało wydane. Cytuję dzięki uprzejmości tłumaczki.

dwudziestego wieku,<sup>10</sup> przez krótki okres kontynuując – obok m.in. Bronisława Schlabsa i Andrzeja Pawłowskiego – awangardowe praktyki. Prace powstałe jeszcze w czasie studiów na gdańskiej Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych były próbą improwizowanych kompozycji z codziennych przedmiotów, które dzięki odpowiedniemu ułożeniu i oświetleniu traciły dosłowność. Fotogramy pozwoliły obu artystom stworzyć fantastyczne przestrzenie obrazowe i oswoić język światła.

## Refleksowe gry świetlne

Symptomy zapoczątkowanego odwrotu od tradycyjnego malowania obrazu (...) ujawniają się już w decydujących momentach dziejów ducha, jak choćby w rozwoju suprematysty Malewicza. Jego ostatni obraz: biały kwadrat na kwadratowym białym płótnie jest widowym symbolem ekranu projekcyjnego do projekcji obrazów świetlnych i filmów, symbolem przechodzenia malarstwa pigmentowego w kształtowanie światła: „na białą płaszczyznę można rzutować światło także w ruchu.”<sup>11</sup>

Zaobserwowany na obrazie Kazimierza Malewicza *Biały kwadrat na białym tle* (1918) moment przejścia od obrazu sztalugowego do ekranu oraz tworzenie eksperymentalnych projekcji miały swoje rozwinięcie we współczesnych Moholy-Nagyowi praktykach artystycznych. Szczególnie istotne wydają się w tym kontekście gry światłocienia i kolorów podejmowane przez studentów Bauhausu: Ludwiga Hirschfelda-Macka oraz Kurta Schwerdtfegera i Josefa Hartwiga około lat 1922–1924. Wynikały one „z potrzeby urealnienia ruchu jako takiego, w sztalugowym obrazie jedynie pozorowanego, a więc chęć zastąpienia ruchu przedstawionego środkami iluzji malarskiej – ruchem faktycznym, powodowanym rytmicznym następstwem barwnych form świetlnych.”<sup>12</sup> Zainteresowanie akcjami kinetycznymi i luminescencyjnymi miało swoje odzwierciedlenie również w koncepcjach i działaniach Moholy-Nagya, który zresztą

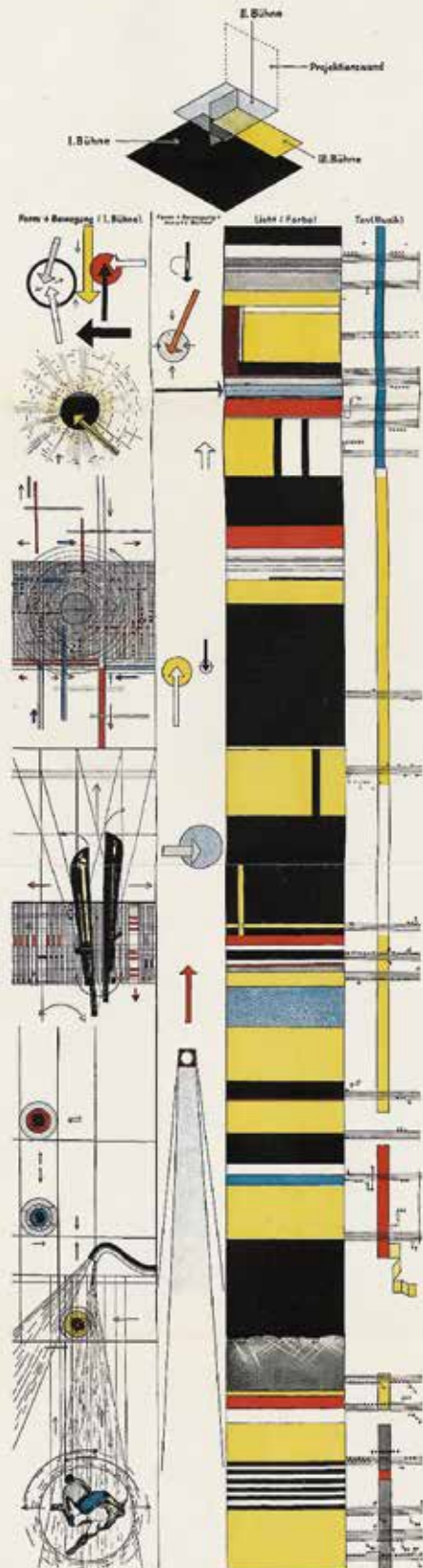
10 Tworzył je najprawdopodobniej w latach 1958–1959 – jeden z fotogramów został opatrzony na odwrocie datą: 1959 rok.

11 László Moholy-Nagy, „Problemy nowego filmu,” tłum. Andrzej Gwóźdź, *Iluzjon* nr 1 (1986): 41. (László Moholy-Nagy, „Probleme des neuen films,” *Die Form* nr 5 (1932). Moholy-Nagy zauważał ponadto, iż: „rozwój fotografii i filmu, ich doskonalsze niż malarstwa osiągnięcie celów przedstawiających (...) obok innych czynników znacznie przyspieszyło pojawienie się malarstwa »beprzedmiotowego«, »abstrakcyjnego«.” László Moholy-Nagy, „O tym, co przedmiotowe i beprzedmiotowe,” w Idem, *Malarstwo, fotografia, film*, 8.

12 Andrzej Gwóźdź, „Narodziny spektaklu świetlnego,” w Idem, *Pochwała widzialności*, 102.

L. MOHOLY-NAGY:

**PARTITURSKIZZE  
ZU EINER MECHANISCHEN EXZENTRIK**  
Synthese von Form, Bewegung, Text, Licht (Farbe) und Ton.



László Moholy-Nagy, *Szkic partytury mechanicznej ekscentryki* (Partitur-skizze zu einer mechanischen Exzentrik, 1924), ze zbiorów Biblioteki Uniwersyteckiej w Heidelbergu

znał doświadczenia swoich poprzedników i z nich korzystał. Opracował on ideę **teatru totalnego**, zarezerwowanego dla zdarzeń wizualnych. Artysta wyobrażał go sobie jako mechaniczne widowisko będące syntezą form, ruchu, dźwięku, światła, koloru i zapachu. Świadczy o tym zachowany *Szkic partytury mechanicznej ekscentryki* (*Partitur-skizze zu einer mechanischen Exzentrík*, 1924) przygotowany dla *variété* w formie harmonijki. Jak pisał, jej istotą:

pozostaje tworzenie napięć świetlnych w czasie i przestrzeni, uzyskiwanych w sposób kinetyczny w rozmaitych układach kolorystycznych, uwzględniających zatem optyczny wpływ czasu. Całkowite wyeliminowanie człowieka ze spektaklu miało stanowić gwarancję pełnej niezależności odbiorcy od ludzkiej ekspresji, a zwłaszcza wobec subiektywnego oddziaływania mechaniki ciała żywego aktora. Z drugiej strony, winno było zapewnić całkowitą kontrolę form i ruchów, wykluczając każdy nieprzewidziany element formalno-ruchowy, każde niezaplanowane oddziaływanie światła.<sup>13</sup>

Rola człowieka w takim wydarzeniu ograniczałaby się do wykonywania zadań „doskonałego maszynisty,” który sponad pulpitu sterowniczego kierowałby „świętem oczu.” Przestrzenią prezentacji akcji luminescencyjno-kinetycznych miała być nowa scena, która odpowiadałaby potrzebom teatru totalnego. Zamieszczony w partyturze szkic przedstawia formę przestrzenną zbudowaną z trzech poziomów o różnej kolorystyce i kształcie: dwóch prostokątnych płaszczyzn (czarnej i żółtej) i jednej kwadratowej (transparentnej). Zostały one wsparte wertykalną ścianą, której przezroczystość dodaje konstrukcji lekkości i sprawia wrażenie unoszenia się płaszczyzn w powietrzu. Każdemu z poziomów została przypisana również funkcja: Scena I – będąca podstawą całości – miała być przestrzenią dla większych form w ruchu. Powyżej, równoległe do niej, znajdowała się mniejsza Scena III – dla światła i koloru. Na tym poziomie artysta zakładał również umieszczenie mechanicznych aparatów muzycznych i głośników pozbawionych pudeł rezonansowych. Najwyższa Scena II – przeznaczona dla mniejszych form poruszających się w sposób bardziej precyzyjny, równocześnie miała służyć jako szklana powierzchnia dla reprojekcji filmu. Pod rysunkiem sceny, w czterech synchronicznych, wertykalnie ułożonych kolumnach, artysta zapisał przebieg czasowy mechanicznego widowiska. Z wizualizacji wynika, iż symultanicznie, na różnych poziomach, miały się odbywać zdarzenia optyczne, kinetyczne i dźwiękowe. Artysta określił w partyturze między innymi kolorystykę projekcji świetlnych oraz momenty, w których miał się wydobywać dźwięk syren alarmowych. Moholy-Nagy nie

13 Ibidem, 104.



zrealizował spektaklu mechanicznej ekscentryki, jednak zainteresowanie akcją światła i ruchem rozwijał w kolejnym projekcie, konstruując ze specjalistami „rekwizyt świetlny elektrycznej sceny” – nazywany również **modulatorem świetlno-przestrzennym**.<sup>14</sup> Pierwotnie miał on być ukryty w obudowie i oglądany przez kolisty „otwór sceniczny.” Oczom widzów ukazywałyby się oświetlany różnokolorowym światłem kinetyczny obiekt zbudowany „częściowo z przeświecających, częściowo z przezroczystych, a częściowo z przebijających materiałów, aby uzyskać możliwie najbardziej linearne kompozycje cieni na ścianie zamkniętej skrzyni.”<sup>15</sup> Dodatkowo, wydarzeniu miała towarzyszyć muzyka. Moholy-Nagy ostatecznie zrezygnował z obudowy, wzmacniając widoczność i intensywność akcji ruchowo-świetlnych. W 1930 roku zarejestrował ją w filmie *Gra świetlna, czarne, białe, szare (Lichtspiel, schwarz, weiß, grau)*. Modulator był w nim głównym aktorem.<sup>16</sup> Film możemy potraktować jednak przede wszystkim jako dokumentację działania prototypowego urządzenia. Ostatecznie jednak nie stworzył nowej filmowej rzeczywistości świetlno-kinetycznej.

### Atelier świetlne przyszłości

Jerzy Krechowicz kontynuował myślenie Moholy-Nagya o scenie jako laboratorium świetlno-kinetycznych akcji. Założony przez polskiego twórcę na początku lat sześćdziesiątych dwudziestego wieku **Teatr Galeria** skupiał plastyków, którym statyczny obraz sztalugowy nie wystarczał, oraz muzyków.<sup>17</sup> Fascynacja artysty procesualnym charakterem dzieła znalazła wyraz nie tylko w nazwie, koncepcji, lecz także w praktyce, dzięki połączeniu sceny z przestrzenią ekspozycyjną, a teatru ze sztukami wizualnymi (i audiowizualnymi). Już w pierwszym programie *Kolonia karna*

14 Moholy-Nagy pracował nad urządzeniem przez osiem lat. „Współpracownikami jego byli: mechanik Otto Ball z warsztatu mechanicznego na berlińskim Alexanderplatzu oraz młody węgierski inżynier, zatrudniony w biurze architektonicznym Waltera Gropiusa, Stefan Sebok. Praca trwała osiem lat, a ukończona została w roku 1930 w dziale teatralnym Berlińskiego Towarzystwa AEG (co z góry przesądzało o jej przeznaczeniu jako rekwizytu teatralnego).” Cyt. za: Gwóźdź, „Narodziny spektaklu świetlnego,” 109. Po raz pierwszy prezentowano go w Grand Palais w Paryżu (1936) na wystawie Werkbundu.

15 Cyt. za: Gwóźdź, „Narodziny spektaklu świetlnego,” 110.

16 Moholy-Nagy włączał także doświadczenia z zakresu plastyki kinetycznej do swoich scenografii teatralnych. Zastosował je np. w spektaklu *Kupiec z Berlina* w reżyserii Erwina Piscatora (1929).

17 W różnych okresach działali w nim: **malarze i malarki:** Monika Krechowicz i Wanda Kamińska (Wójcik), Adam Haras, Hugon Lasecki, Zbigniew Ralicki, Władysław Wasilewski, Piotr Wieczorek, oraz młodsze pokolenie artystów: Andrzej Dyakowski, Jacek John i Ryszard Patzer; **muzycy:** Andrzej Barczyński (współpracujący w latach 1961–1965), Janusz Hajdun (od 1966).

(1961) niezwykle ważne były światło i ruch. Krechowicz umieścił aktorów na dwóch huśtawkach zawieszonych ponad niebezpieczną maszyną do tortur. Kinetyczna scenografia zrobiła na krytykach duże wrażenie.<sup>18</sup> „Oświetlona była z zewnątrz, ale posiadała również swoje własne – niejako – światło (spożytkowano tu eksperymenty Moholy-Nagya), ukryte w jej poszczególnych elementach.”<sup>19</sup> W kolejnym *Pies, a także brak psa* (1963) nastąpiło wzmocnienie warstwy wizualnej poprzez odjęcie literackiego wzorca i słowa. Ciała aktorów były ukryte w białych kostiumach i maskach, które warunkowały ich sposób poruszania i transformowały w ożywione teatralne lalki. Istnieli na scenie po to, by działać. Towarzyszyła im muzyka, która stanowiła szkielet konstrukcyjny dla demonstracji „kilkunastu, okrojonych z wszelkich oznaczeń i mitów, pojedynczych form »dziania się« – niescenicznych i niemych, możliwych do reprodukcji jedynie dzięki odnotowanym przedziałom przestrzennym.”<sup>20</sup> Krechowicz zastosował tu po raz pierwszy płótno-ekran, na którym pojawiały się cienie przedmiotów, konstrukcji i sylwetki postaci, dynamizowane przez zmienne akcje światła i wizualne projekcje.

W kolejnym programie *Termitiera* (1964) artysta rozwijał zainteresowanie budowaniem relacji między warstwą wizualną i dźwiękową. Dominacja symultanicznych akcji luminescencyjno-kinetycznych, pokazów slajdów oraz warstwy dźwiękowej sytuuje ten spektakl (i kolejne) w kręgu wydarzeń audiowizualnych. Rola człowieka uległa w *Termitierze* kolejnej transformacji. Artyści stali się niewidocznymi animatorami wielokubicznych form – pełniących też funkcje ruchomych ekranów – które poruszali swoim ciałem, oraz animatorami różnych aparatów optycznych. Nie byli jednak „doskonałymi maszynistami,” jak zakładał Moholy-Nagy w koncepcji teatru totalnego. Krechowicz uczynił „obsługę” urządzeń, m.in. podawania filmu (fragmentów) i projekcji slajdów, działaniem każdorazowo kształtowanym i wykonywanym przez człowieka – otwartym na inwencję, przypadek i zmianę. Spektakle Krechowicza poprzedzały długotrwałe próby, które były poligonem doświadczalnym dla zaangażowanych w proces artystów. Twórca zachowywał część wypracowanych już wspólnie metod i efektów, przede wszystkim jednak eksperymentował, stawiając nowe pytania i problemy.

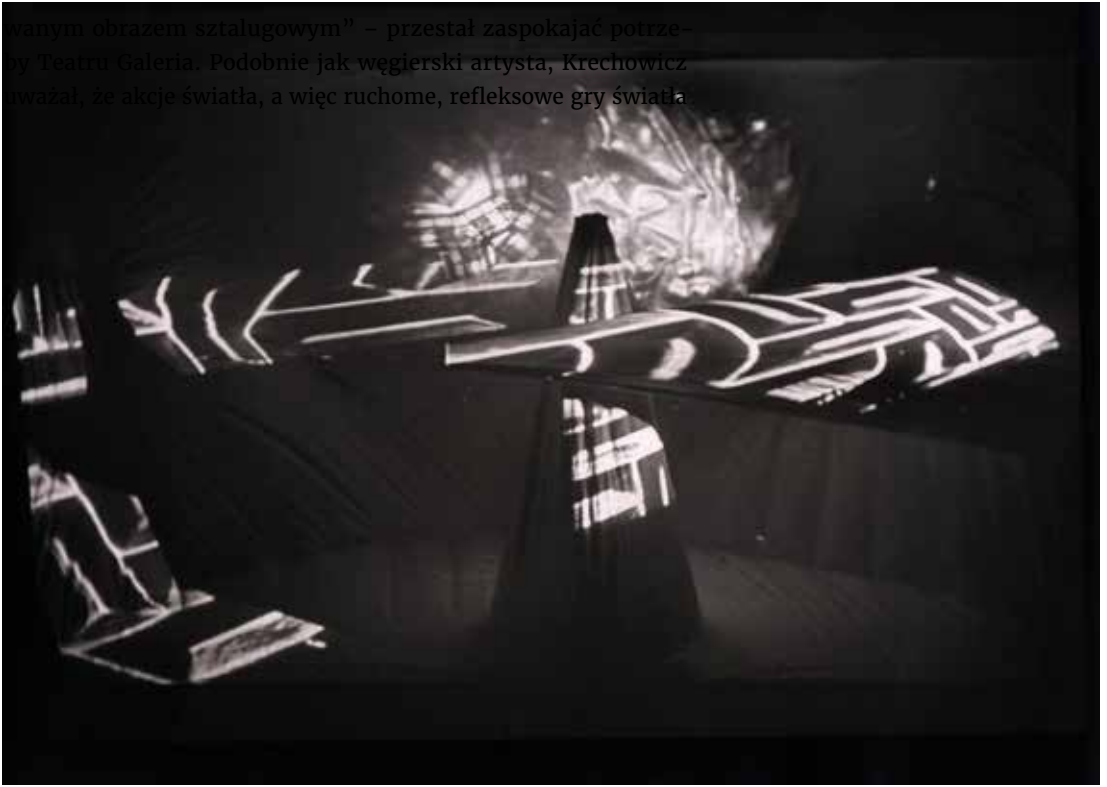
Kolejny spektakl *Traktat* (1966) był próbą uwolnienia obrazu z płaszczyzny i ożywienia samej przestrzeni. Płaski ekran – który przez Moholy-Nagya z czasem został nazwany „stechnicyzo-

18 Marta Piwińska, „Minimalizm albo o teatrach studenckich,” *Współczesność* nr 9 (1962): 9.

19 Marian Grześczak, „Galeria wyobraźni,” w *Idem, Trzeci wiersz. Przypadki teatru poezji* (Warszawa: Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza 1973), 256.

20 Jerzy Krechowicz, *Pies, czyli brak psa*, Gdańsk, 1963 (program spektaklu).

wanym obrazem sztalugowym” – przestał zaspokajać potrzeby Teatru Galeria. Podobnie jak węgierski artysta, Krechowicz uważał, że akcje światła, a więc ruchome, refleksowe gry światła



*Inwazja*, Teatr Galeria 1967, fot. Ireneusz Wolny

i cienia, oraz filmy i slajdy wymagały nowych płaszczyzn projekcji. W artykule „Symultaniczne kino albo polikino” opisany przez Moholy-Nagya ekran przypominał relief:

Można sobie np. wyobrazić podział tradycyjnej płaszczyzny projekcji (...) na różne ukośnie położone płaszczyzny i wypukłości, niby pejzaż pagórkowaty u podstaw którego leżałaby możliwie prosta zasada podziału, po to, by opanować oddziaływanie dokonującej się na niej poszerzonej projekcji.<sup>21</sup>

Innym proponowanym przez niego kształtem ekranu była kulistoforemna przestrzeń. W opracowaniu *Malarstwo, fotografia, film* (1927) pojawił się również zamysł kinetycznej projekcji pozbawionej płaszczyzny.<sup>22</sup> Krechowicz zapewne nie bez znajomości pomysłów Moholy-Nagya wszystko to zrealizował, stosując własne metody i triki. W *Traktacie* opakował scenę czarnym płótnem, które w trakcie spektaklu było poruszane w sposób bardzo dopracowany i przemyślany. Stawało się ono zmienną i – co ważne – przestrzenną powierzchnią symultanicznych projekcji, niedostępną dla oczu widzów. Rozwiązanie to służyło zbudowaniu iluzji obrazu, który podczas projekcji unosił się w przestrzeni. Nastąpiła również bardzo silna integracja warstwy wizualnej z audialną, opracowaną przez Janusza Hajduna.

W ostatnim zrealizowanym spektaklu multimedialnym *Inwazja* (1967) bardzo mocno rozwinięto stosowane już wcześniej wielostrumieniowe, symultaniczne projekcje wyświetlane na czarnym podłożu oraz działania z płaszczyzną projekcji, która przybierała w spektaklu bardzo precyzyjne kształty (np. stożki). Potwierdza to opis akcji sporządzony przez Andrzeja Żurowskiego:

Widowisko rozpoczyna pełen dynamizmu bezład drgających form abstrakcyjnych, złożonych z płątaniny kół, elips, świetlnych punktów. Obraz tężeje i nagle od dołu sceny w pulsującym rytmie tryskają czerwone, krwiste wierzchołki – jakby wybuchy wulkanów. Muzyka Janusza Hajduna ze zgrzytów i szmerów przeradza się w trwały bulgot, obraz – w wielobarwne punkty-komórki: rodzi się życie. Znowu dominuje na scenie biel, czerń i stonowany błękit. Czerwień pojawia się

---

21 László Moholy-Nagy, „Kino symultaniczne albo polikino,” tłum. Andrzej Gwóźdź, *Iluzjon* nr 1 (1986): 46, (László Moholy-Nagy, „Das simultane oder Polykino,” w Idem, *Malarei, Fotografia, Film* (München: Albert Langen Verlag, 1927).

22 Na fakt antycypowania idei holografii przez Moholy-Nagya zwraca uwagę Gwóźdź, przytaczając ustalenia Norberta Bolza. Zob. Andrzej Gwóźdź, „Design widzialności. Od pigmentu do interfejsu,” w Idem, *Technologie widzenia, czyli media w poszukiwaniu autora: Wim Wenders* (Kraków: Universitas, 2004), 86.

raz po raz na zasadzie ostrych, drażniących kontrapunktów, które wnoszą do widowiska nerwowy rytm »dziania się«, stawania. Muzyka nasila się, przechodzi w jakby warkot silnika spalinowego, który nie może uruchomić maszyny. Obraz drga coraz silniej. Wreszcie dźwięk przeobraża się w przenikliwy świst rakiety kosmicznej. Moment kulminacyjny. Orgia barwna zwielokrotnia się – purpurowe wulkany wybuchają w większym tempie, rozlewając kolorową lawę. Pewne uspokojenie barw i szmerów. Ostatnie nasilenie dynamiki przeobrażających się układów form i purpura zalewa scenę.<sup>23</sup>

W teatrze Krechowicza powstała więc ruchoma, wielowymiarowa przestrzeń projekcyjna, o której myślał w kontekście „polikina, czyli kina symultanicznego” Moholy-Nagy. Warto na koniec zauważyć, że w programie *Inwazji* – przygotowanym podobnie jak *Szkic partytury mechanicznej ekscentryki* w formie składanej harmonijki – artysta opublikował wizualny ideogram. Został on graficznie opracowany do utworu Hajduna *Inwazja. Muzyka na taśmie magnetofonową nr 2*. Przedstawia dwie horyzontalnie ułożone kolumny. W pierwszej możemy zaobserwować rozpiętą na osi czasu abstrakcyjną notację, która rejestruje ogólny przebieg wizualnego wydarzenia. Druga prezentuje różne towarzyszące im dźwięki. Jak trafnie zauważał Zbigniew Taranienko rysowana partytura łączyła się „z przekonaniem twórców teatru, że każdy dźwięk posiada obrazowy odpowiednik, a oba mieszczą się w ramach szerszej symboliki, głębszych znaczeń.”<sup>24</sup> Dzięki wyrysowaniu więc „widzenie i słyszenie przestają być traktowane rozłącznie.”<sup>25</sup>

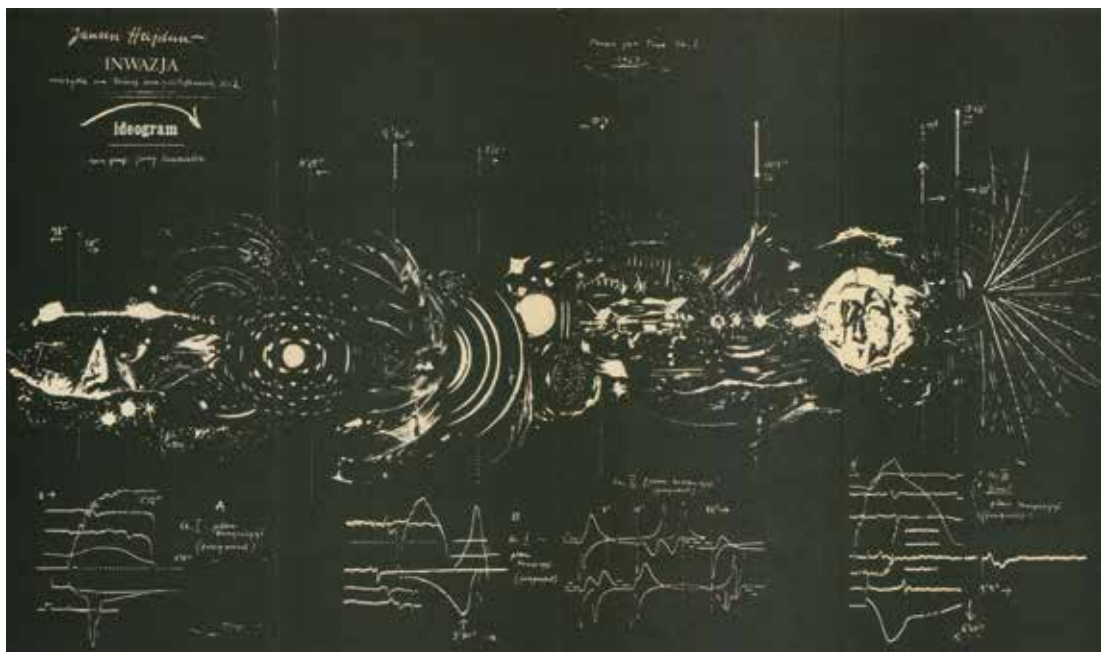
Moholy-Nagy był artystą wizjonerem i teoretykiem, który nie sprawdził wielu pomysłów w praktyce. Jego pisma, choć trochę rozproszone, stały się źródłem inspiracji dla wielu artystów. Jednym z nich, co starałam się udowodnić, był Krechowicz. Obaj byli przekonani, iż przy pomocy współczesnej techniki optycznej można rozszerzać wrażenia wizualne, a więc świadomie kształtować percepcję wzrokową. Tworzenie nowych relacji między światłem, ruchem i dźwiękiem, stosowanie eksperymentalnych rozwiązań z przestrzenią projekcji nie tylko rozszerzało możliwości percepcyjne odbiorców, lecz także wzbogacało

23 Andrzej Żurowski, „Teatr światła i cienia,” w Idem, *Ludzie w reflektorach* (Warszawa: Czytelnik, 1982), 268–269.

24 Zbigniew Taranienko, „Plastyka zamiast dramatu,” w Idem, *Teatr bez dramatu* (Warszawa: Centralny Ośrodek Metodyki Upowszechniania Kultury, 1979), 162–163.

25 Michael Nyman, „W stronę (definicji) muzyki eksperymentalnej,” w Idem, *Muzyka eksperymentalna. Cage i po Cage’u*, tłum. Michał Mendyk (Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2012), 38.

wydarzenie artystyczne. Czyniąc publiczność częścią wydarzenia, artyści chcieli zbudować w niej także poczucie bycia we wnętrzu dzieła. Wzmacniało to psychobiologiczną równowagę widowni. Przygotowywało ją również do pełnego uczestnictwa w multi-sensorycznej i zmiennej współczesności.



Jerzy Krechowicz, Wizualny ideogram do utworu J. Hajduna *Inwazja*.

Muzyka na taśmę magnetofonową nr 2 (zamieszczony w programie spektaklu)

## Bibliografia

Groth, Martyna. „Od eksperymentów Bauhausu do Teatru Galeria.” *Pamiętnik Teatralny* nr 2 (2015): 150–163.

Grzeźczak, Marian. „Galeria wyobraźni.” W Idem, *Trzeci wiersz. Przypadki teatru poezji*, 251–264. Warszawa: Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, 1973.

Gwóźdź, Andrzej. „Ku nowej kulturze widzenia: Moholy-Nagy i inni.” W Idem, *Pochwała widzialności. Ze studiów nad niemiecką myślą filmową do roku 1933*, 129–144. Katowice: Uniwersytet Śląski, 1990.

Gwóźdź, Andrzej. „Design widzialności. Od pigmentu do interfejsu.” W Idem, *Technologie widzenia, czyli media w poszukiwaniu autora: Wim Wenders*, 81–119. Kraków: Universitas, 2004.

Gwóźdź, Andrzej. „Narodziny spektaklu świetlnego.” W Idem, *Pochwała widzialności. Ze studiów nad niemiecką myślą filmową do roku 1933*, 99–113. Katowice: Uniwersytet Śląski, 1990.

Krechowicz, Jerzy. *Pies, czyli brak psa*, Gdańsk, 1963. Program spektaklu.

Moholy-Nagy, László. *The New Vision and Abstract of an Artist*. New York: Wittenborn, 1947.

Moholy-Nagy, László. „Kino symultaniczne albo polikino.” Tłum. Andrzej Gwóźdź. *Iluzjon* nr 1 (1986): 46–47.

Moholy-Nagy, László. „Problemy nowego filmu.” Tłum. Andrzej Gwóźdź. *Iluzjon* nr 1 (1986): 41–46.

Moholy-Nagy, László. *Vision in Motion*. Chicago: Paul Theobald & Co, 1947.

Moholy-Nagy, László. „Wprowadzenie.” W Idem, *Malarstwo, fotografia, film*, tłum. Małgorzata Leyko. Maszynopis.

Moholy-Nagy, László. „O tym, co przedmiotowe i bezprzedmiotowe.” W Idem, *Malarstwo, fotografia, film*, tłum. Małgorzata Leyko. Maszynopis.

Nyman, Michael. „W stronę (definicji) muzyki eksperymentalnej.” W Idem, *Muzyka eksperymentalna. Cage i po Cage’u*, tłum. Michał Mendyk, 15–48. Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2012.

Od redakcji. „Wielki nieznan. Rzecz o László Moholy-Nagym.” *Obscura* nr 1–2 (1985): 3–4.

Piwińska, Marta. „Minimalizm albo o teatrach studenckich.” *Współczesność* nr 9 (1962): 9.

Prodeus, Adriana. *Themersonowie. Szkice biograficzne*. Warszawa: Czuły Barbarzyńca Press, 2010.

Taranieko, Zbigniew. „Plastyka zamiast dramatu.” W Idem, *Teatr bez dramatu*, 162–163. Warszawa: Centralny Ośrodek Metodyki Upowszechniania Kultury, 1979.

Żurowski, Andrzej. „Teatr światła i cienia.” W Idem, *Ludzie w reflektorach*, 268–269. Warszawa: Czytelnik, 1982.





Anna Polańska

Akademia Sztuk Pięknych w Gdańsku

**ZOBACZYĆ POEZJĘ –  
JERZY KRECHOWICZ  
ILUSTRATOREM  
WYDAWNICTWA MORSKIEGO**

Stworzenie po 1945 roku zaplecza wydawniczego i drukarskiego w Trójmieście pozwoliło na rozwój i promocję m.in. lokalnych twórców.<sup>1</sup> Wydawało się, że powołane w 1951 roku przez Ministerstwo Żeglugi Wydawnictwa Morskie stworzą dogodne warunki do stymulowania regionalnej działalności twórczej. Niestety już w 1952 roku Wydawnictwa Morskie utraciły samodzielność i do 1956 roku stały się Oddziałem Morskim Wydawnictw Komunikacyjnych z centralą w Warszawie. W 1957 roku utworzono podlegające Ministerstwu Kultury i Sztuki samodzielne Wydawnictwo Morskie z siedzibą w Gdyni, a od 1969 roku – w Gdańsku, gdzie działało do 1993 roku. Elżbieta Rusak z okazji 35-lecia tej oficyny wydawniczej pisała, iż jest to jedyne w Polsce wyspecjalizowane wydawnictwo zajmujące się literaturą morską i jedno z nielicznych na świecie o takim profilu.<sup>2</sup> Profil wydawniczy instytucji opierał się na dwóch działach. Pierwszy dotyczył literatury morskiej – fachowej, naukowej, popularnonaukowej, pięknej (marynistycznej). Drugi skupiał się na tematyce regionalnej – „niemorskiej,” w tym na promowaniu poetów głównie z Wybrzeża, zwłaszcza debiutantów.<sup>3</sup> Pod koniec lat sześćdziesiątych dwudziestego wieku doszło w oficynie do kryzysu, m.in. w dziale literatury pięknej, pomiędzy gdańskim środowiskiem literatów a zarządem Wydawnictwa Morskiego. Po zmianach organizacyjnych w instytucji, w 1972 roku zwiększono publikowanie tomików poezji, jednocześnie „dbając o zapewnienie im bardziej atrakcyjnej szaty graficznej”<sup>4</sup> i „podnosząc wymogi artystyczne wobec autorów projektów graficznych.”<sup>5</sup> Te dwa fragmenty tekstu zainteresowały mnie w kontekście współpracy Jerzego Krechowicza z Wydawnictwem Morskim przy opracowaniach graficznych tomików poezji niemarynistycznej.<sup>6</sup> Trójmiejska oficyna współpracowała z wieloma wybitnymi plastykami wywodzącymi się z Państwowej Wyższej Szkoły Sztuk Plastycznych w Gdańsku (dzisiaj ASP). Byli to m.in.: Barbara Argasińska-Łozińska,

1 O historii ruchu wydawniczego w Trójmieście po 1945 roku traktuje m.in. publikacja: Jolanta Laskowska, *Ruch wydawniczy w Trójmieście po II wojnie światowej (1945-1989)* (Gdańsk: Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, 2009).

2 Elżbieta Rusak, „35 lat Wydawnictwa Morskiego,” *W Kręgu Książki* nr 5 (1986): 62.

3 Jan Okopie, „Nowy – nie tylko morski – program Wydawnictw Morskiego,” *Przegląd Księgarski i Wydawniczy* nr 13-14 (1972): 8.

4 Laskowska, *Ruch wydawniczy...*, 76.

5 Rusak, *35 lat Wydawnictwa...*, 63.

6 W niniejszym tekście analizuję tylko tomiki poezji niemarynistycznej, wydawanej przez Wydawnictwo Morskie w opracowaniach graficznych Jerzego Krechowicza.

Tadeusz Ciesiulewicz, Mieczysław Czychowski, Robert Knuth, Włodzimierz Łajming, Jan Misiek, Wawrzyniec Samp, Jacek Staniszewski, Ryszard Stryjec.

Przez 36 lat istnienia Wydawnictwo Morskie opublikowało 215 tomików poezji niemarynistycznej,<sup>7</sup> w tym dwadzieścia sześć<sup>8</sup> ilustrowanych przez Jerzego Krechowicza w latach 1966–1987.<sup>9</sup> Opracowanie graficzne, projekt okładki, projekt strony tytułowej, ozdobniki – takie informacje o Krechowiczu umieszczone są w stopce redakcyjnej poszczególnych tomów. Niestety, w opisach bibliograficznych znajdujących się w katalogach bibliotecznych, zwykle pomijani są twórcy ilustracji czy oprawy graficznej książki.<sup>10</sup> Sfera ikonograficzna publikacji okazuje się często sprawą marginalną. Już w 1967 roku Wiesław Majchrzak pisał o podobnym problemie: „prawie każdy dziennik lub periodyk ma miejsce na takie stałe rubryki (...), w których informuje o książce, o jej autorze, o wydawnictwie, o wielkości nakładu nawet, ale o szacie graficznej danej książki, jej twórcy (...) – prawie nigdy!”<sup>11</sup> Na przykład w *Życiu Literackim* z 1975 roku czytamy: „Wydawnictwo Morskie zaproponowało serię tomików poetyckich zwracających uwagę ciekawym, nowoczesnym opracowaniem graficznym.”<sup>12</sup> Ta krótka informacja, odwołująca się do oprawy graficznej, nie zdradza nam nazwiska ilustratora, choć autor artykułu komentuje trzy publikacje, wszystkie w opracowaniu graficznym Krechowicza.

Książka z ilustracją to dzieło koherentne, choć równie dobrze, obie formy mogą istnieć w odseparowaniu. Obraz w publikacji jest szczególnym rodzajem wyrazu artystycznego, mającym swoje prawa i ograniczenia. Anita Wincencjusz-Patyna, opisując dzieje polskiej ilustracji, zauważyła: „Plastyków użytkowych obowiązywały (...) terminy, wywiązywanie się z warunków zamówień, podporządkowywanie pewnym wytycznym – w przypadku grafiki książkowej – określającym ilość, zakres i rodzaj ilustracji, a nawet sposób jej wykonania (np. ze względów oszczędnościowych czarno-biały rysunek zamiast w pełni kolorowych przedstawień). Narażeni byli na krytykę niemal od razu, i to ze strony znacznie większego kręgu odbiorców niż w przypadku czystego malarstwa

7 Dane przytaczam za: Laskowska, *Ruch wydawniczy...*, 103.

8 Suma jest wynikiem przeprowadzonych przeze mnie kwerend.

9 Tekst zawiera aneks ze spisem dwudziestu sześciu tomików wierszy w opracowaniu graficznym Krechowicza, wydanych przez Wydawnictwo Morskie.

10 Do takich wniosków doszłam, robiąc kwerendy w poszukiwaniu wydań poezji z trójmiejskiej oficyny.

11 Wiesław Majchrzak we wstępie do katalogu wystawy: *Ogólnopolska Wystawa Grafiki Książkowej*, maj 1967 (Warszawa: Centralne Biuro Wystaw Artystycznych, 1967), 4–5.

12 Zdzisław Zygmata, „Poetycki wiatr od morza,” *Życie Literackie* nr 15 (1975): 16.

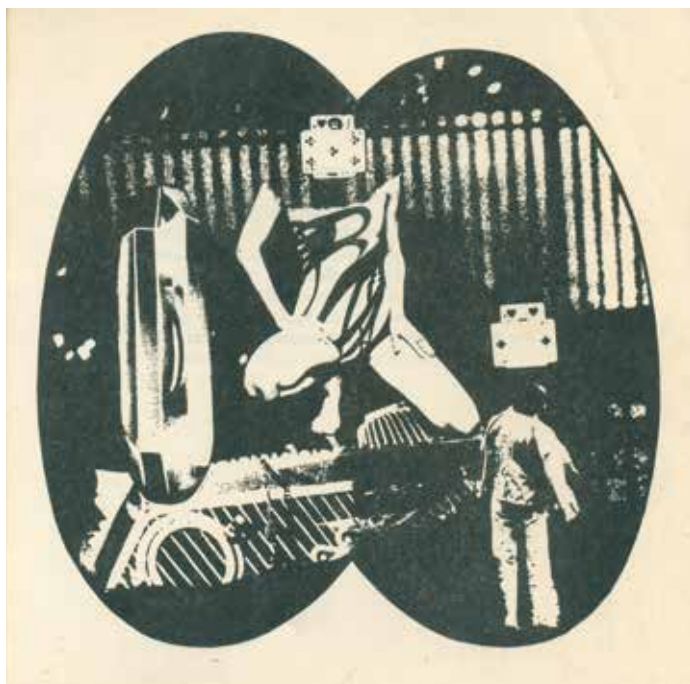
czy rzeźby, które przez swój charakter unikatów nie miały szansy docierać do publiczności na tak masową skalę, jaką zapewniały milionowe nakłady książek i czasopism, niezliczone egzemplarze plakatów, znaczków pocztowych czy druków reklamowych.”<sup>13</sup> Sam Krechowicz, tworząc dla wydawnictwa, musiał zastosować się do pewnych reguł i ograniczeń wynikających z pracy na zlecenie. Artysta nazywa to grafiką użytkową, do której zalicza oprócz obwolut książek i tomików poezji również: plakaty, programy, foldery i różnego rodzaju małe formy grafiki wydawniczej.<sup>14</sup> Niemniej jednak, biorąc do ręki poszczególne tomiki wierszy w opracowaniu graficznym Krechowicza, nie znając jeszcze wersów, widzimy, że mamy do czynienia z dziełem artystycznym. Następuje połączenie dwóch sztuk, sztuki słowa i sztuki obrazu. Z jednej strony byty samodzielne, z drugiej – zamykające się w całość. Albert Kapr przekonywał: „Są dzieła, szczególnie tomy poezji, których zilustrowania nie podejmują się nawet wybitni ilustratorzy, gdyż są one przesycane (...) intensywnymi metaforami (...).”<sup>15</sup> Krechowicz podjął wyzwanie, dając swój komentarz do czegoś niejednoznaczego, czegoś niewypowiedzianego wprost – tym czymś jest poezja. Wrażliwość człowieka pozwala na wyzwolenie pod wpływem lektury wiersza emocji, które później są wizualizowane i istnieją równolegle z tekstem. Oczywiście artysta będący odpowiedzialnym za stronę ikonograficzną książki musi dostosować się do pewnych ograniczeń związanych z powstawaniem publikacji, niejednokrotnie narzucanych przez wydawcę. Stworzenie harmonijnej całości wymaga pewnej dyscypliny ze strony grafika, przy jednoczesnym zachowaniu wizji i artystycznej niezależności.

Krechowicz to artysta wszechstronny – brzmi to jak banał, ale czy wobec spraw oczywistych, jesteśmy w stanie uniknąć takiej retoryki? Sztuka Krechowicza objawia się na wielu poziomach. Jest malarzem, grafikiem, scenografem, reżyserem, twórcą fotomontaży, kolaży, założycielem eksperymentalnego Teatru Galeria, wreszcie pedagogiem. Idealnie łączy swobodę twórczą z ograniczeniami wynikającymi z pracy dla kogoś lub czegoś. Stając się grafikiem projektowym, artysta nie pozbawia się wrażliwości twórczej, nadal tworzy dzieła. Dzieła o surrealistycznym zabarwieniu, gdzie przedmioty stają się samodzielnymi bytami, które świadomie lub nie nawiązują relacje między sobą, by następnie oddziaływać na odbiorcę – czytelnika.

13 Anita Wincencjusz-Patyna, *Stacja ilustracja. Polska ilustracja książkowa 1950–1980. Artystyczne kreacje i realizacje* (Wrocław: Akademia Sztuki Pięknych im. Eugeniusz Gepperta, Instytut Historii Sztuki Uniwersytetu Wrocławskiego, 2008), 50.

14 Archiwum ASP w Gdańsku (teczka osobowa „Jerzy Krechowicz” nr K208), s. nlb.

15 Albert Kapr, *Buchgestaltung* (Dresden: Veb Verlag der Kunst, 1963), cyt. za: Ewa Rutkiewicz, „O ilustracji w książce,” *W Kręgu Książki* nr 6 (1986): 26.



Ilustracja.

Stanisław Dąbrowski, *Sny wielokrotne*,  
Wydawnictwo Morskie, Gdańsk 1976



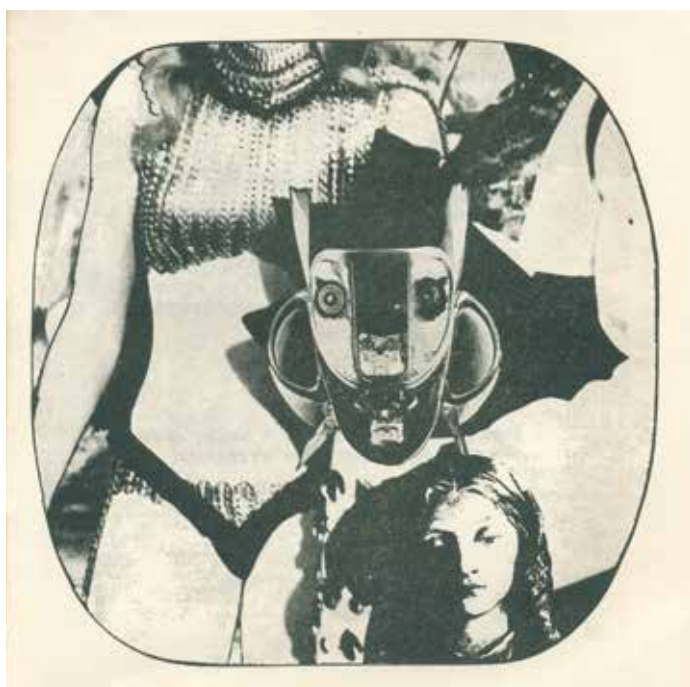
Ilustracja.

Anna Beata Chodorowska, *Ikebana*,  
Wydawnictwo Morskie, Gdańsk 1975



Ilustracja.

Bolesław Fac, *Oswojeni z tandetą*,  
Wydawnictwo Morskie, Gdańsk 1973



Ilustracja.

Krzysztof Kamil Stolz, *Szpital*,  
Wydawnictwo Morskie, Gdańsk 1975

Krechowicz, będąc aktywnym w gdańskim środowisku twórczym, poznał pisarzy, którzy publikowali swoje wiersze w Wydawnictwie Morskim. Artysta miał okazję współpracować m.in. z: Jerzym Afanasjewem, Stanisławem Dąbrowskim, Bolesławem Facem, Jackiem Kotlicą, Bogdanem Justynowiczem, Kazimierzem Nowosielskim, Mirosławem Stecewiczem. Nie sposób tu wymienić wszystkich, ale na pewno bezpośredni kontakt z autorami poszczególnych wierszy pozwolił Krechowiczowi na głębszą interpretację i własny komentarz ilustracyjny zmierzający do typograficznej całości. Sztuka poezji, która w różny sposób może być interpretowana, zawiera w sobie tajemnice, metafory, działa na zmysły. Podobnie jest ze sztuką Krechowicza – niejednoznaczna, odbierana na wielu płaszczyznach. Swoją współpracę z Wydawnictwem Morskim Krechowicz zaczynał będąc u progu kariery pedagogicznej. W 1966 roku pełnił rolę adiunkta w Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych w Gdańsku.<sup>16</sup> Jako student, a później wykładowca uczelni artystycznej, zbierał doświadczenie potrzebne do projektowania całościowego ksiązek, małych form drukarskich, zasad łamania tekstów, historii i teorii czcionki, problemów oprawy i okładki. Jednym słowem: szeroko rozumianej budowy książki.

Artysta w opracowaniach graficznych tomików posługiwał się głównie rozwiązaniami plastycznymi grafiki i fotografii. Opisując pierwszą w Polsce wystawę grafiki młodych twórców z 1965 roku, Danuta Wróblewska stwierdza: „Nowością wystawy poznańskiej stało się braterstwo grafiki z fotografią, traktowaną wielorako – jako podstawa do obrazu graficznego, cytat, kadr »losowy,« element zabiegów multiplikacyjnych itp.”<sup>17</sup> Krechowicz, tworząc ilustracje, nawiązywał do ogólnych tendencji w sztuce – ten udział fotografii w pracach artysty nie jest przypadkowy. Świadomie korzystał z dobrodziejstw nowych technologii. Wykorzystanie fotografii przez Krechowicza raz było bliższe graficznym rozwiązaniom formalnym, innym razem – fotomontażom.

Analizując tomiki poezji można wyróżnić cztery serie. Pierwsza, z lat 1966–1970 (cztery tomy), to seria „czarno-biało-czerwona.”<sup>18</sup> Kolory dotyczą tylko okładek, w środku mamy czarno-białe ilustracje i ozdobniki. Są to niewielkie tomiki, formatu B6. Kolejne dwie serie, z lat siedemdziesiątych dwudziestego wieku, są w formacie kwadratu o wymiarach ok. 16×16 cm. Zbiór z lat 1972–1974 jest najobszerniejszy i zawiera trzynaście tomów. Powstał tuż

16 Archiwum ASP w Gdańsku (teczka osobowa „Jerzy Krechowicz” nr K208).

17 Danuta Wróblewska, *Polska grafika współczesna. Grafika warsztatowa, plakat, grafika książkowa, grafika prasowa* (Warszawa: Interpress, 1988), 24.

18 Tak umownie Wydawnictwo Morskie nazwało serię, podaje za: *Katalog Wydawnictwa Morskiego. 1957–1971*, red. Maria Kowalewska (Gdańsk: Wydawnictwo Morskie, 1972): 239.

po zmianach w wydawnictwie, które miały na celu uatrakcyjnić stronę graficzną publikacji. Uwagę przyciąga kolorowy papier obwoluty, natomiast na okładkach mamy negatyw przedstawienia z obwoluty. Seria jest typograficznie jednolita, artysta zachował w tomikach układ kompozycyjny oraz czcionkę. Okładka składa się z trzech stref: tytułu, nazwiska autora i ilustracji, oddzielonych grubą linią. Natomiast ilustracje w poszczególnych tomikach różnią się od siebie zabiegami graficznymi. Raz mamy obrazy bliższe litografii, raz punktem wyjścia jest technika fotografii przetwarzana graficznie. Kolejna seria, składająca się z sześciu tomów, powstała w latach 1975–1976. Na kolorowych okładkach kształt ramki, w który wpisana jest ilustracja, powtarzany jest we wnętrzu tomiku. Każda publikacja ma inną formę ramki. Krechowicz zwiększa lub zmniejsza dla potrzeb opowieści ilość fotograficznych motywów, w efekcie otrzymujemy nadrealistyczne fotomontaże. Niestety czasem kompozycje bywają nieczytelne. Tak ważna w fotografii gradacja tonów wyłuskująca szczegóły, nie mogła być osiągnięta w stu procentach. Oczywiście ma to związek z czasami, kiedy były wydawane książki i ówczesnymi problemami poligraficznymi. Pomimo tych niedoskonałości ilustracje nadal silnie działają na wyobraźnię odbiorcy. Z trzech ostatnich tomików wierszy, powstałych w latach 1981–1987, dwa zachowują tę samą typografię. Tu Krechowicz wprowadził element zaskoczenia. Na obwolucie widzimy kolorowy kolaż, by już na okładce zobaczyć zupełnie inny, czarno-biały. Natomiast trzeci tomik, z 1986 roku, wyraźnie odbiega od tych dwóch z lat osiemdziesiątych, swoją formą nawiązuje do projektów artystycznych z lat wcześniejszych.

Czytelnik mający kontakt z publikacjami wierszy w opracowaniu graficznym Krechowicza może kontemplować treść wiersza, a także treści zawarte w ilustracji. Poziom narracji w fotomontażach jest bardzo wysoki. Nie są to proste połączenia motywów mających na celu wywołać tylko doznania estetyczne. Krechowicz, chcąc być wiarygodnym w twórczych dokonaniach, wspiął się na poziom intelektualnej gry z widzem. Wchodzimy w surrealistyczny świat twórcy, nie otrzymujemy obrazu będącego bezpośrednią ilustracją wierszy. Dostajemy dzieło, które jest wynikiem dużej wrażliwości i suwerenności artystycznej wypowiedzi. Obrazy zmuszają do refleksji i zadawania pytań. Motywy poprzez kontekst umieszczenia tracą swe pierwotne znaczenie, tworzą nową jakość, niejednokrotnie zaskakującą. Do najczęściej wykorzystywanych należą: akty kobiece, fragmenty ludzkiego ciała, dłonie często w gestach pełnych napięcia, torsy, twarze wyrażające niepokój, postaci bez własnych głów zastąpionych czymś innym lub zamazane, fragmenty dzieł sztuki, ptaki, ryby, zegary, koła zębate, karty lub kości do gry. Kompozycje graficzne są dość uproszczone, zmierzające do dadaistycznych przedmiotów, nadrealistycznych skojarzeń podążających ku





Okładka. Jacek Kotlica, *Zwierzyniec Pani Res*, Wydawnictwo Morskie, Gdańsk 1973



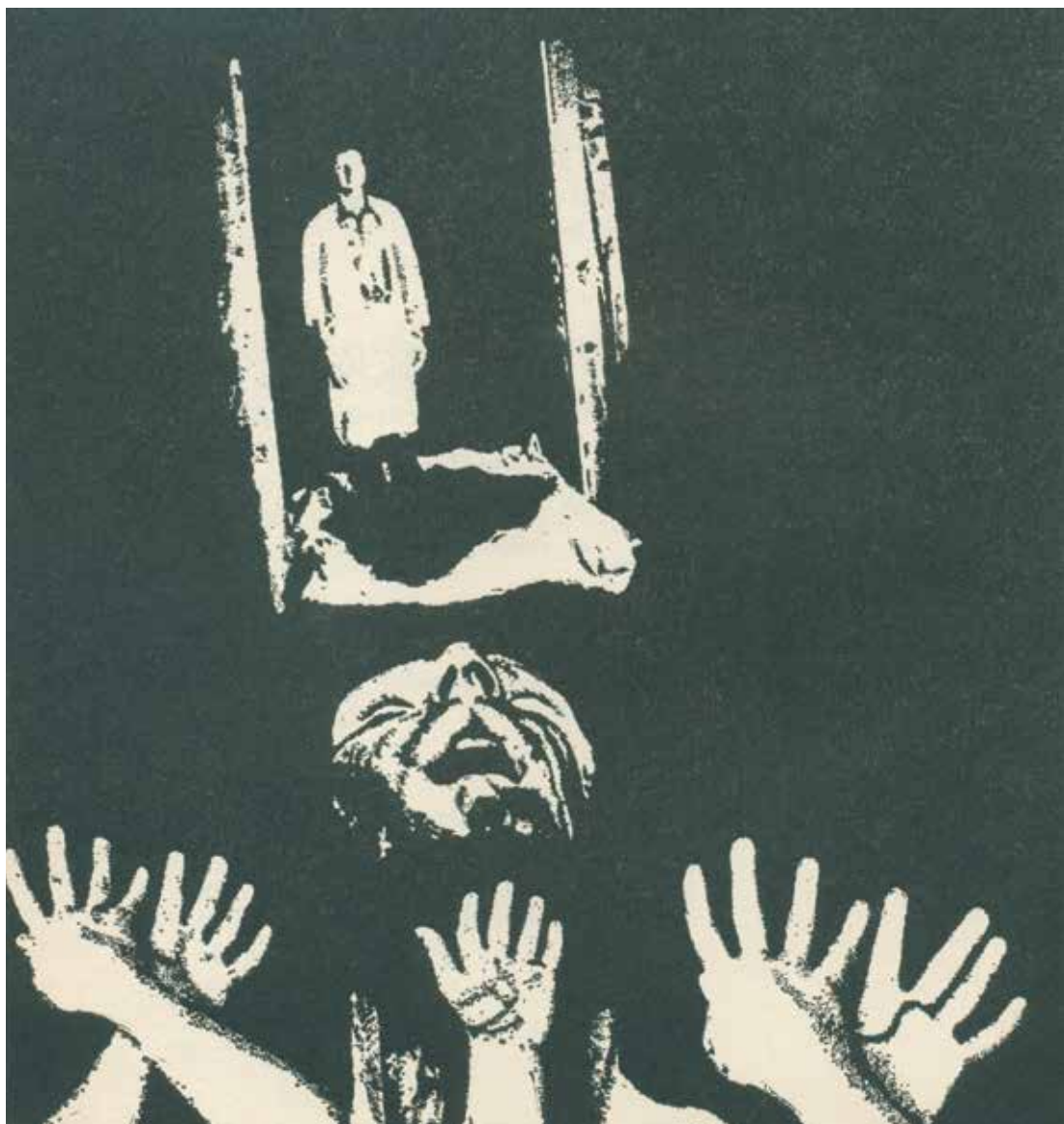
Okładka. Janusz Żernicki, *Bez zdarzeń*, Wydawnictwo Morskie, Gdańsk 1974.

satyrze i grotesce, czasem wykorzystujące motywy stylizacji *fin de siècle* (Miroslaw Stecewicz, *Kochankowie w kuchni Nezvala*, 1972; Kazimierz Jułga, *Szum słońca*, 1972; Bolesław Fac, *Oswojeni z tandetą*, 1973; Andrzej Zaniewski, *Nowy port*, 1974). Inaczej jest przy fotomontażach, gdzie mamy natłok szczegółów, wręcz *horror vacui*. Taka jest na przykład cała seria z lat 1975–1976. Krechowicz bawi się cytatami ze znanych dzieł sztuki. *Autoportret* Albrechta Dürera z 1498 roku pojawił się w tomikach *Sprostacz naszym czasom* Bogdana Chorażuka (1967) oraz *Astrach* Kazimierza Sopucha (1976). *Studium twarzy młodej dziewczyny* Leonarda da Vinci z 1508 roku artysta wykorzystał na okładce *Widziadeł gorejących* Janusza Kryszaka (1970). Postać Dawida z obrazu Caravaggia *Dawid z głową Goliata* (1609–1610) znajdziemy w ilustracji do książki Bolesława Faca *Wspólne zmartwienia* (1987). Ponadto pojawiają się rzeźby antyczne i średniowieczne, a także fotografie portretów dziewiętnastowiecznych (Fac, *Wspólne zmartwienia*, 1987).

W ilustracjach artysta posługuje się motywem przewodnim, który powtarzany jest w różnych konfiguracjach. Są to na przykład karty do gry połączone w pary (Stanisław Dąbrowski, *Sny wielokrotne*, 1976; Anna Chodorowska–Gorzelniaska, *Kosz Kleopatry*, 1986). Innym razem jest to postać niosąca obraz (Jacek Kotlica, *Zwierzyniec Pani Res*, 1973) czy mężczyzna w apaszcze, którego figura została zmultiplikowana (Bolesław Fac, *Oswojeni z tandetą*, 1973). Przykładów multiplikowania można by przytoczyć wiele, ale nie o to tu chodzi. Na pewno jest to jedna z cech charakteryzująca twórczość Krechowicza. Tym, co najbardziej wyróżnia ilustracje artysty, jest człowiek. Czasem wystarczyło tylko zaznaczyć jego obecność poprzez gest dłoni, zbliżenie oka, zarys sylwetki. Innym razem nastąpiła próba nawiązania kontaktu z widzem, polegająca na wyciągniętej w naszą stronę dłoni lub zbliżeniach twarzy wyrażających emocje (Bogdan Justynowicz, *Rok świetlny*, 1973; Stanisław Gostkowski, *Nie chowajcie mnie żyjącego*, 1974). Akt kobiecy zawsze umiejscowiony jest w narracyjnym otoczeniu. Takie rozwiązanie twórca zastosował prawie w całej serii z lat 1975–1976. Patrząc na te fotomontaże, odczuwamy ból, cierpienie, niepewność, tajemnicę, zadumę, napięcie. Krechowicz w tomikach umieścił ilustracje przed konkretnym tekstem lub obok niego. Odnajdujemy w obrazach analogie. Widzimy światła miasta, by za chwilę przeczytać: „Nie przynależna nigdzie / kosmopolita miast / adoptowała / małe miasto sprzeczności” (Anna Beata Chodorowska, *Ikebana*, 1975). Czasem wystarczy sam tytuł wiersza, np. *Kościół wspomnień* (Anna Beata Chodorowska, *Ikebana*, 1975), by otrzymać bardzo wymowny portret zakonnicy, która zamiast twarzy ma coś na kształt gorsetu, w prawej ręce trzyma gromnicę, lewą wyciąga w naszą stronę. Wyjątek w tej serii to *Miejsce na brzegu* Kazimierza Nowosielskiego z 1975 roku. Krechowicz skupił się

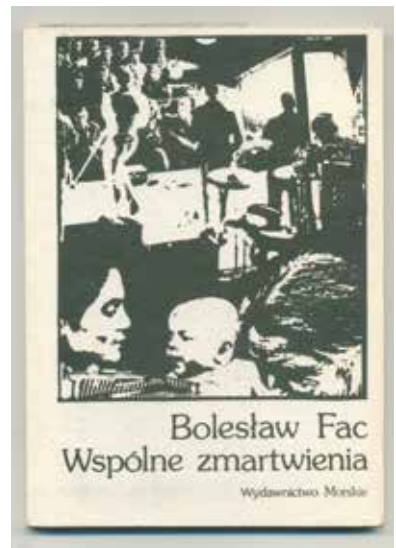


Okładka. Kazimierz Sopuch, *Astry*,  
Wydawnictwo Morskie, Gdańsk 1976



Ilustracja. Bogdan Justynowicz, *Rok świetlny*,  
Wydawnictwo Morskie, Gdańsk 1973

tu na strukturze przedmiotów. Nie mamy postaci ani konkretnych motywów, tylko konstelacje różnorodnych płaszczyzn. Artysta połączył w jedno duże powiększenia materii, by zbliżyć się do badań strukturalnych w sztuce. Fascynacja strukturą zaowocowała przeniesieniem tego tematu na grunt grafiki. Dwa tomy z serii „czarno-biało-czerwonej” wykorzystują ilustracje będące abstrakcyjnymi obrazami malarskimi. W *Białych Zaduszkach* Jacka Kotlicy (1969) ilustracją są zbliżenia duktu pędzla, powiększone na całą stronę kartki, wręcz wychodzące z niej. Mamy tu chaos biało-czarnych linii o różnym nasyceniu, zmierzających w różnych kierunkach. Okładka to powiększenie rozlanej substancji, która zgodnie z założeniem serii przyjęła kolor czerwony. Ta czerwona substancja „rozlała się” na przód i tył okładki – owe „Granice nieskończone,” tak jak jeden z rozdziałów tomiku. Ilustracje w *Widziadłach gorejących* Janusza Kryszyka (1970) należą do nurtu abstrakcji figuralnej o zabarwieniu metaforycznym. Okładka jest odpowiedzią na wyrażenia zawarte w tekście: płomień śmierci, żar, płonące bramy, morze ciemności, walcząc z aniołem, anioły stoją. Artysta idealnie oddaje nastrój wierszy, przedstawiając palące się świece, a nad nimi twarz młodej dziewczyny, niczym anioła. Tym aniołem jest twarz kobiety z rysunku Leonarda da Vinci. Mamy tu kolejny element zaskoczenia. Rozwiązanie plastyczne z okładki mogłoby sugerować, że we wnętrzu książki znajdziemy również ilustracje konkretnych przedstawień, a tu – dzieła abstrakcyjne, nawiązujące dialog z czytelnikiem. Krechowicz nie tylko ucieka się do poetyckiej metafory, ale także analizuje kondycję współczesnego człowieka, wykorzystując po raz kolejny fotografię dokumentalną. Na przykład okładka tomiku Janusza Żernickiego *Bez zdarzeń* (1974) ukazuje człowieka śpiącego na ławce. Nie wiemy, czy zasnął, czy zasnął po spożyciu alkoholu. Wiemy jedno – jest sam w otoczeniu kamiennych głazów. Elementy fotografii socjologicznej zawiera także fotomontaż z okładki *Wspólnych zmartwień* Bolesława Faca (1987). Z jednej strony występ przed publicznością młodzieżowego zespołu, z drugiej – młoda kobieta z dzieckiem i staruszka. Zadajemy sobie pytanie, jakiego wyboru życiowego dokonać? Krajobraz spękanej ziemi i motywy kulturowe Europy, sięgające korzeniami do świata antycznego, wszystko wygląda jak po przejściu kataklizmu. To obwoluta *Zamkniętych w deszczowej windzie* Jerzego Afanasiewa (1981). A okładka przedstawia szkielet człowieka, twarz z zamkniętymi ustami, tory kolejowe prowadzące w otchłań. Wszystko to składa się na nastrój panujący w Polsce po 1981 roku. Coś się skończyło, popadło w ruinę, zamknięto nam usta, szukamy dróg ucieczki, ale dokąd? Bogdan Justnowicz to poeta, który wysoko cenił twórczość Krechowicza. Był zafascynowany jego malarstwem, a przede wszystkim Teatrem Galeria. Dał temu wyraz m.in. w publikacji *Nabrzeże malarzy*, gdzie znalazł się rozdział poświęcony samemu Krechowiczowi oraz osobny rozdział

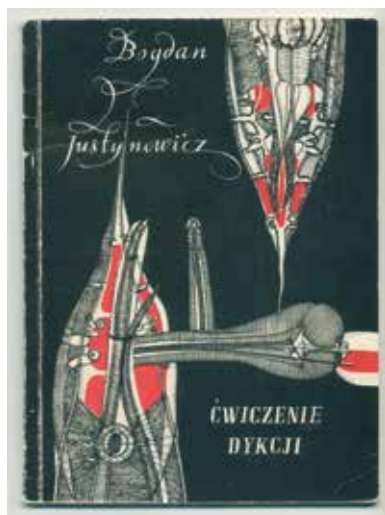


Okładka.

Bolesław Fac,  
*Wspólne zmartwienia*,  
 Wydawnictwo Morskie,  
 Gdańsk 1987

dotyczący teatru. *Ćwiczenie dykcji* z 1966 roku Justynowicza, zawiera bardzo przemyślany projekt graficzny. Zarówno okładka, jak i ozdobiaki utrzymane są w jednakowej stylistyce. Są tu pewne analogie z późniejszymi pracami Krechowicza, robionymi tuszem na papierze. Cechuje je ażurowa ornamentyka, wydobyta drobną kreską. Artysta zaproponował ilustracje, w których dominuje kreska, powtarzana w różnych odstępach, linia nadaje kształt przedstawieniu. Formy o delikatnym zabarwieniu erotycznym przenikają się. Nasuwają się skojarzenia ze światem morskich stworzeń, ale nie jednoznaczny. Na okładce elementy dalece przypominają stalówkę pióra, przechodzącą w głowę ryby lub obrys kadłuba statku widzianego z góry. Jest to odpowiedź Krechowicza na wiersze Justynowicza, w których dominuje pojęcie wyboru, zarówno w sferze artystycznej, jak i życiowej. Na stronie tytułowej tomiku *Sprostacz naszym czasem* Bogdana Chorążuka (1967) jest oskalpowana głowa mężczyzny, z odsłoniętym mózgiem. Jacek Kotlica nazwał poezję Chorążuka „spowiedzią synkretyka, który chce zbudować swój integralny świat (...) wbrew ciężącej na pocie świadomości, wielorakich możliwościach jego interpretacji, o bogactwie różnych wątków językowych i kulturowych.”<sup>19</sup> Taki świat próbuje również budować Krechowicz. Świat wielowątkowy, niejednoznaczny, zmuszający człowieka do dokonywania wyborów. Poezja Krzysztofa Kamila Stolca zawarta w tomiku *Szpitalce* (1975) dotyka problematyki cielesności i egzystencji człowieka poprzez wszechobecny w wierszach motyw snu. Czesław Sobkowiak pisał: „Sen pełni funkcję nie tylko wyjaśniającą, ale co może jest nawet istotniejsze, nadaje konkretnym faktom niejako symboliczną treść”<sup>20</sup> i dalej: „Zderzają się tu dwie sfery egzystencji ludzkiej: sen i biologiczne atrybuty.”<sup>21</sup> Choć przytoczone fragmenty dotyczą treści, to idealnie pasują również jako komentarz do fotomontaży zawartych w *Szpitalach*. Dominują w nich zmysłowe akty kobiece wtłoczone w nadrealne otoczenie. Napięcie budowane jest przez sennie skojarzenia.

Analizując tomiki poezji powstałe na przestrzeni dwudziestu jeden lat, można zauważyć powracanie artysty do pewnych zabiegów formalnych i kompozycyjnych, powtarzające się przedmioty i motywy w nowych metaforycznych odsłonach. To wszystko składa się na wyjątkowy i rozpoznawalny styl Krechowicza. W osobistym, a zarazem traktowanym z przymrużeniem oka kolażu z 2011 roku *A może i ten życiorys powinno się zafalszować?* widzimy postać mężczyzny w płaszczu i kapeluszu, pod pachą niosącego obraz. To samo przedstawienie, powielone wielokrotnie, znalazło się w tomiku z 1973 roku *Zwierzyńiec Pani Res* Jacka Kotlicy.



Okładka.

Bogdan Justynowicz,  
*Ćwiczenie dykcji*,  
Wydawnictwo Morskie,  
Gdynia 1966

19 Jacek Kotlica, „Świat nie do opisanja,” *Litery* nr 2 (1968): 32.

20 Czesław Sobkowiak, „Udany debiut,” *Nadodrże* nr 10 (1976): 9.

21 Ibidem, 10.



Ilustracja. Władysław Perkowski, *Jawą jest morze*,  
Wydawnictwo Morskie, Gdańsk 1976



Ilustracja. Kazimierz Nowosielski, *Miejsce na brzegu*,  
Wydawnictwo Morskie, Gdańsk 1975



Być może wieloletnia współpraca Krechowicza z Wydawnictwem Morskim była tylko przygodą, pracą jak każda inna, ale pozostawiła wyjątkowe dzieła, wpisujące się do historii polskiej ilustracji. W opracowaniach graficznych tomików poezji są te wszystkie cechy sztuki Krechowicza, które bardziej lub mniej dochodziły do głosu: surrealizm, metafora, elementy groteski, odwołania do kulturowych znaczeń, fascynacja strukturą, a wszystko to przetworzone przez, jak to ujęła Martyna Groth, „kolażowe myślenie.”<sup>22</sup> Krechowicz poprzez znaczenia i odniesienia konstruuje obraz świata w odwołaniu do przekazu literackiego. Są to swobodne cytaty z wierszy, budujące nastrój, wobec których nie możemy być obojętni. Ilustracje wymagają, tak jak poezja, naszego zaangażowania. Nie zawsze jesteśmy w stanie zobaczyć to samo, co widział artysta, ale oddając się lekturze poszczególnych tomów, możemy wybrać się wraz z artystami słowa i obrazu w podróż do innego świata. Na koniec oddajmy głos samemu Krechowiczowi „Nawet zupełnie pokręconemu artyście potrzebne są solidne fundamenty, na których może wznosić własną wizję wszechświata.”<sup>23</sup>

#### Bibliografia

Archiwum Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku (teczka osobowa „Jerzy Krechowicz” nr K208).

*Dorobek twórczy pisarzy Wybrzeża Gdańskiego 1945–1980.* Oprac. Jolanta Chilla, Teresa Radziszewska i Anna Wodniak. Gdańsk: Wojewódzka Biblioteka Publiczna, 1981.

*Gdańsk literacki. Informator o gdańskim środowisku literackim.* Oprac. Maria Kowalewska. Gdynia: Wydawnictwo Morskie, 1964.

*Jacx – Krech, Wystawa Jerzy Krechowicz – Jacek Staniszewski, Państwowa Galeria Sztuki w Sopocie, 23 stycznia – 23 lutego 2014.* Teksty Jacek Staniszewski, Jerzy Krechowicz, Martyna Groth. Sopot: PGS w Sopocie, 2014. Kat. wyst.

Janicka, Krystyna. *Światopogląd surrealizmu.* Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1985.

Justynowicz, Bogdan. *Nabrzeże malarzy. Szkice o gdańskich plastykach.* Gdańsk: Wydawnictwo Morskie, 1973.

Kapr, Albert. *Buchgestaltung.* Dresden: Veb Verlag der Kunst, 1963.

*Katalog Wydawnictwa Morskiego. 1957–1971.* Red. Maria Kowalewska. Gdańsk: Wydawnictwo Morskie, 1972.

Kotlica, Jacek. „Świat nie do opisanania.” *Litery* nr 2 (1968): 32.

22 Martyna Groth, „Traktat o złożoności świata,” w *Jacx – Krech, Wystawa Jerzy Krechowicz – Jacek Staniszewski, Państwowa Galeria Sztuki w Sopocie, 23 stycznia – 23 lutego 2014*, teksty Jacx, Jerzy Krechowicz, Martyna Groth (Sopot: PGS w Sopocie, 2014), 55.

23 Jerzy Krechowicz, „O potrzebie anonimowości,” w *Ibidem*, 1.

Kowalewska, Maria. *Wydawnictwo Morskie. Dorobek piętnastolecia 1957-1971. Perspektywy rozwojowe*. Gdańsk: Wydawnictwo Morskie, 1972.

Laskowska, Jolanta. *Ruch wydawniczy w Trójmieście po II wojnie światowej (1945-1989)*. Gdańsk: Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, 2009.

*Literatura gdańska i ziemi gdańskiej po roku 1945*. Red. Andrzej Bukowski, T. 2. Gdańsk: Wydawnictwo Morskie, 1986.

*Ogólnopolska Wystawa Grafiki Książkowej, maj 1967*. Red. Ada Potocka. Wstęp [b.t.] Wiesław Majchrzak. Warszawa: Centralne Biuro Wystaw Artystycznych, 1967. Kat. wyst.

Okopie, Jan. „Nowy – nie tylko morski – program Wydawnictwa Morskiego.” *Przegląd Księgarski i Wydawniczy* nr 13-14 (1972): 8.

*Pisarze gdańscy. Informator*. Oprac. Michał Misiorny. Gdańsk: Wydawnictwo Morskie, 1969.

*Pisarze Pomorza Gdańskiego. Informator biograficzno-bibliograficzny*. Oprac. Jan Bożychowski. Gdańsk: Wojewódzka Biblioteka Publiczna, Stowarzyszenie Bibliotekarzy Polskich. Zarząd Okręgu, 1975.

Rusak, Elżbieta. „35 lat Wydawnictwa Morskiego.” *W Kręgu Książki* nr 5 (1986): 62-67.

Rutkiewicz, Ewa. „O ilustracji w książce.” *W Kręgu Książki* nr 6 (1986): 22-32.

Sobkowiak, Czesław. „Udany debiut.” *Nadodrze* nr 10 (1976): 9-10.

Skierowska, Elżbieta. *Współczesna ilustracja książki*. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo, 1969.

St.Cz. „1500 książek Wydawnictwa Morskiego.” *Dziennik Bałtycki* nr 36 (14-15.02.1976): 5.

Taraszkiewicz, Beata. „*Gedaniana*” w dorobku wydawniczym polskim 1945-1989. Toruń: Wydawnictwo Adam Marszałek, 1997.

Tomczyk-Watrak, Zofia. *Wybory i przemilczenia. Od szkoły sopockiej do nowej szkoły gdańskiej*. Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2001.

Wincencjusz-Patyna, Anita. *Stacja ilustracja. Polska ilustracja książkowa 1950-1980. Artystyczne kreacje i realizacje*. Wrocław: Akademia Sztuk Pięknych im. Eugeniusza Gepperta, Instytut Historii Sztuki Uniwersytetu Wrocławskiego, 2008.

Wróblewska, Danuta. *Polska grafika współczesna. Grafika warsztatowa, plakat, grafika książkowa, grafika prasowa*. Warszawa: Interpress, 1988.

Zygma, Zdzisław. „Poetycki wiatr od morza.” *Życie Literackie* nr 15 (1975): 16.

Żuliński, Leszek. „Poezja gdańska 1945-1980.” *W Kręgu Książki* nr 7 (1986): 28-37.

**Tomiki wierszy w opracowaniu graficznym Jerzego Krechowicza,  
wydane w serii niemarynistycznej przez Wydawnictwo Morskie:**

Bogdan Justynowicz, *Ćwiczenie dykcji*, Gdynia: Wydawnictwo Morskie, 1966.

Bogdan Chorążuk, *Sprostacz naszym czasom*, Gdynia: Wydawnictwo Morskie, 1967.

Jacek Kotlica, *Białe Zaduszki*, Gdańsk: Wydawnictwo Morskie, 1969.

Janusz Kryszak, *Widziadła gorejące*, Gdańsk: Wydawnictwo Morskie, 1970.

Maria Kalota-Szymańska, *Treny na śmierć miłości*, Gdańsk: Wydawnictwo Morskie, 1972.

Kazimierz Jułga, *Szum słońca*, Gdańsk-Bydgoszcz: Wydawnictwo Morskie, 1972.

Jan Nagrabiński, *Rozmowy horyzontów*, Gdańsk: Wydawnictwo Morskie, 1972.

Stanisław Dąbrowski, *Dawniej i teraz*, Gdańsk: Wydawnictwo Morskie, 1972.

Mirosław Stecewicz, *Kochankowie w kuchni Nezvala*, Gdańsk: Wydawnictwo Morskie, 1972.

Jan Górec-Rosiński, *W kamieniu*, Gdańsk: Wydawnictwo Morskie, 1973.

Bolesław Fac, *Oswojeni z tandetą*, Gdańsk: Wydawnictwo Morskie, 1973.

Jacek Kotlica, *Zwierzyniec Pani Res*, Gdańsk: Wydawnictwo Morskie, 1973.

Bogdan Justynowicz, *Rok świetlny*, Gdańsk: Wydawnictwo Morskie, 1973.

Andrzej Zaniewski, *Nowy port*, Gdańsk: Wydawnictwo Morskie, 1974.

Mirosław Stecewicz, *Kontynent*, Gdańsk: Wydawnictwo Morskie, 1974.

Stanisław Gostkowski, *Nie chowajcie mnie żyjącego*, Gdańsk: Wydawnictwo Morskie, 1974.

Janusz Żernicki, *Bez zdarzeń*, Gdańsk: Wydawnictwo Morskie, 1974.

Kazimierz Nowosielski, *Miejsce na brzegu*, Gdańsk: Wydawnictwo Morskie, 1975.

Krzysztof Kamil Stolz, *Szpital*, Gdańsk: Wydawnictwo Morskie, 1975.

Anna Beata Chodorowska, *Ikebana*, Gdańsk: Wydawnictwo Morskie, 1975.

Władysław Perkowski, *Jawą jest morze*, Gdańsk: Wydawnictwo Morskie, 1976.

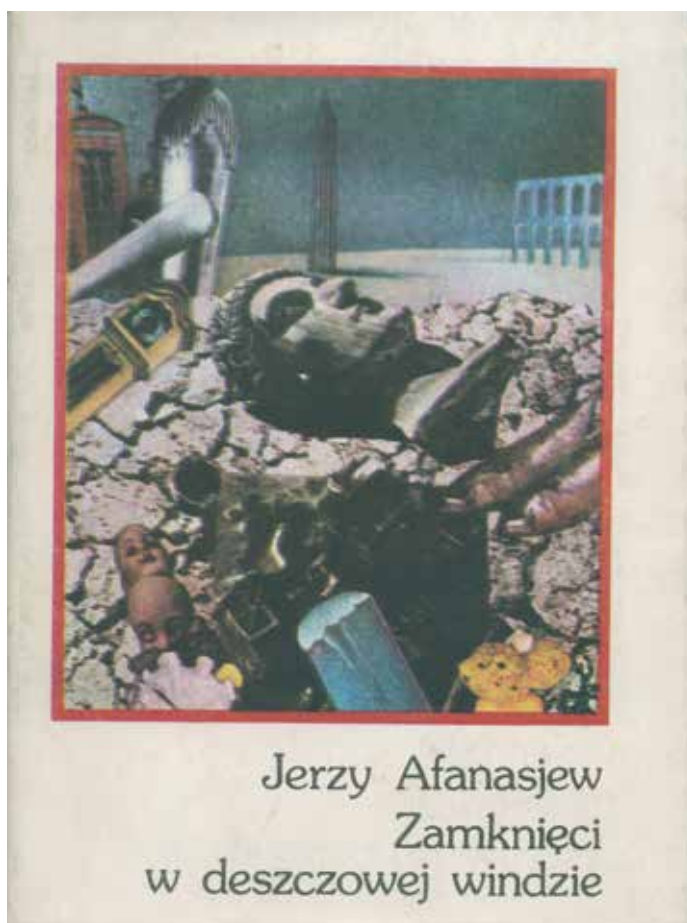
Stanisław Dąbrowski, *Sny wielokrotne*, Gdańsk: Wydawnictwo Morskie, 1976.

Kazimierz Sopuch, *Astry*, Gdańsk: Wydawnictwo Morskie, 1976.

Jerzy Afanasjew, *Zamknięci w deszczowej windzie*, Gdańsk: Wydawnictwo Morskie, 1981.

Anna Beata Chodorowska-Gorzelniaska, *Kosz Kleopatry*, Gdańsk: Wydawnictwo Morskie, 1986.

Bolesław Fac, *Wspólne zmartwienia*, Gdańsk: Wydawnictwo Morskie, 1987.



Jerzy Afanasjew  
Zamknięci  
w deszczowej windzie

Okładka. Jerzy Afanasjew, *Zamknięci w deszczowej windzie*,  
Wydawnictwo Morskie, Gdańsk 1981

Jarosław Denisiuk

Centrum Sztuki Galeria EL w Elblągu

**Z PROBLEMÓW TEATRALIZACJI  
PRZESTRZENI MIASTA.  
UDZIAŁ JERZEGO KRECHOWICZA  
W ELBLĄSKIM BIENNALE FORM  
PRZESTRZENNYCH W 1965 ROKU**

Sztuka odwołująca się do hasła nowoczesności stanowiła w latach sześćdziesiątych (pod względem struktury języka wypowiedzi wizualnej, a także motywacji) przedłużenie zagadnień zapoczątkowanych wcześniej – jeszcze w okresie międzywojennym. Towarzyszący jej imperatyw przekroczenia malarskiego medium współgrał w niej z mitem budowy nowoczesnej przestrzeni życia, a także był w zupełnej symbiozie z hasłami oraz progresywną i socjalistyczną retoryką. Taki wymiar, zarówno w warstwie postulatów, jak i próbach realizacji, wyłania się z zorganizowanego latem 1965 roku Biennale Form Przestrzennych w Elblągu.

Wartość zaprezentowanych podczas tego wydarzenia realizacji przestrzennych wynika z ich doniosłego miejsca w tej fazie kształtowania się sztuki nowoczesnej w Polsce. Stanowią one ważny składnik sporów i dyskusji nad sztuką w ówczesnej sytuacji politycznej, artystycznej i społecznej.

### **Założenia i realizacja I Biennale Form Przestrzennych, Elbląg 1965**

W początkowym okresie działalności Galerii EL, powstałej w 1961 roku z inicjatywy Gerarda Kwiatkowskiego, decydujące znaczenie miały znajomość i kontakty założyciela z komisarzem sekcji plastycznej warszawskiego Klubu Krzywe Koło – Marianem Boguszem. To dzięki niemu odbyły się w Elblągu, wywodzące się z tradycji Krzywego Koła, dwie pierwsze edycje (w 1963 i 1965 roku), będące przeniesionymi z Warszawy wystawami sztuki awangardowej Konfrontacje, nazwane w Elblągu I i II Paradą Sztuki Nowoczesnej. W ten sposób po raz pierwszy w Elblągu zagościła czołówka polskiej awangardy malarskiej (m.in. Gierowski, Brunsz, Dłubak, Stażewski, Sosnowski, Dominik, Marczyński, Łunkiewicz, Borowski). Bogusz był w obu przypadkach autorem programów wystaw i wraz z Galerią Krzywe Koło ich współorganizatorem.<sup>1</sup> W jej ramach został ustalony obowiązujący w Krzywym Kole, a potem też w Galerii EL, paradygmat integracji rozmaitych dziedzin sztuki oraz postulat oparcia twórczości na modernistycznie pojmowanym, cywilizacyjnym posłannictwie sztuki. Wszystkie te elementy ideologiczne były istotne przy formułowaniu programu I Biennale Form Przestrzennych w Elblągu w 1965 roku.

Galerii Krzywe Koło udało się na przełomie lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych zająć kluczowe miejsce na mapie polskiego życia artystycznego, ale również zintegrować wokół siebie grono przychylnych krytyków, skupionych wokół *Przeglądu Artystycznego*. Owocem współpracy ze środowiskiem krytyków była najważniejsza z inicjatyw Galerii El – organizowane cyklicznie Konfrontacje. Pierwsza edycja miała miejsce podczas Kongresu

1 Por. Jarosław Denisiuk, *Otwarta Galeria* (Elbląg: Centrum Sztuki Galeria EL, 2006), 5–passim.

Międzynarodowego Stowarzyszenia Krytyków Sztuki AICA w 1960 roku w Warszawie. Pionierskie w działalności artystów związanych z Klubem było przekonanie o potrzebie nowych sposobów i form upowszechniania sztuki. Służyły temu wyjazdowe wystawy organizowane poza systemem oficjalnych salonów sztuki, np. w Klubach Międzynarodowej Prasy i Książki. Metodą na spopularyzowanie nowej sztuki były również plenery organizowane poza głównymi ośrodkami kulturalnymi. W ten sposób zrealizowano I Plener w Osiekach w 1963 roku. Fakt, że takie plenery odbywały się w niewielkich i oddalonych od centrum ośrodkach powodował, że teoretycznie takie przedsięwzięcia nie miały możliwości szerszego oddziaływania, ale jednocześnie stwarzały organizatorom większy margines swobody twórczej. Dodatkowo ich organizowanie na prowincji doskonale wpisywało się w społeczno-polityczne postulaty awansu i edukacji kulturalnej szerokich mas społecznych, a więc było dla władz komunistycznych sygnałem o społecznej użyteczności takich inicjatyw.

Lektura dokumentów programowych I Biennale Form Przestrzennych nasuwa wnioski, że u podstaw ideowych pleneru w Elblągu musiały leżeć postulaty propagowane przez artystów skupionych wokół Galerii Krzywe Koło. Zawarte w programie warszawskiego klubu koncepcje, takie jak: integracja sztuki, przemysłu i nauki w celu uczynienia polskich miast bardziej przyjaznymi; organizowanie wystaw w wielkich ośrodkach przemysłowych (a takim był ówczesny Elbląg) przy współpracy robotników i artystów; aktywizacja kulturalnej prowincji – współbrzmiały z oficjalną polityką PRL-u oraz hasłami industrializacji i upowszechniania sztuki wśród szerokich mas społecznych.<sup>2</sup>

2 Gerard Kwiatkowski, „Założenie artystyczne I Biennale Form Przestrzennych,” [maszynopis Archiwum Centrum Sztuki Galeria EL]: „Coraz bardziej przywiązuje się uwagę do wychowania człowieka poprzez sztukę. Jej wpływ na kształtowanie wrażliwości jest tak duży, że zachodzi konieczność znalezienia nowych form dotarcia do najszerszych mas społeczeństwa. Tradycyjne pojęcie »piękna« nie wzbogacane nowymi, ciągle poszerzanymi propozycjami, sprowadza problem kształtowania nowego człowieka, który żyje w epoce wielkich odkryć, postępu technicznego i kultury, do ograniczenia możliwości percepcji, jakimi powinien dysponować, by móc służyć idei ogólnoludzkiego rozwoju. Dotarcie z możliwie wszystkimi osiągnięciami ducha ludzkiego do mas może spowodować, że w rezultacie otrzymamy człowieka pełnego, człowieka XX wieku.

I Biennale Form Przestrzennych jest ogniwem w tym ogromnym łańcuchu dążeń i odbiega od form dotychczas stosowanych. Twórcy nie wysyłają swoich dzieł na czasową wystawę, lecz tworzą na miejscu, ustawiając w przestrzeni przez siebie wybranej dzieła pozostawione w darze społeczeństwu. Twórca będzie kształtował formę dla konkretnej przestrzeni, z koniecznością uwzględnienia współdziałania otoczenia. Dzieło artysty stanie się bodźcem emocjonalnym wyzwalaającym doznania, których człowiek bądź nie posiadał w ogóle, bądź miał je w stopniu

Program społecznego zaangażowania sztuki był również istotnym głosem w dyskusji na temat statusu awangardy w Polsce w okresie poodwilżowym.<sup>3</sup> W tym kontekście musimy bowiem pamiętać o zupełnej kompromitacji idei twórczości zaangażowanej w okresie socrealizmu, co powodowało zwrot wielu artystów w stronę sztuki „czystej” i skoncentrowanie własnej twórczości jedynie na wartościach artystycznych. Dylematy dotyczące zaangażowania politycznego w obszarze sztuki i możliwości kontynuowania awangardowej tradycji były też istotne dla twórców skupionych wokół Krzywego Koła.<sup>4</sup> Na etapie deklaracji rezygnowano z politycznej doktrynalności, wprowadzając w jej miejsce postulat społecznego posłannictwa sztuki. Konsekwencją takiej postawy były próba ominięcia patronatu państwa i uspołecznienie mecenatu wokół sztuki, jak w przypadku Elbląga poszerzenie go o duże zakłady mechaniczne. W ten sposób realna stawała się koncepcja kontynuowania tradycji awangardowej, która z jednej strony zawierała ważny element zaangażowania społecznego sztuki, ale z drugiej dawała nadzieję na możliwość ominięcia niebezpiecznego dla artystów propagandowego jej wykorzystywania.

---

ograniczonym, bowiem z dziełem sztuki stykał się w nienaturalnym, sztucznym i ciasnym pomieszczeniu salki wystawowej, w której najcenniejsze nawet dzieło sztuki jest ekshumowaną mumią.

Spotkanie twórców–uczestników Biennale będzie momentem kontaktu ludzi, płaszczyzną konfrontacji różnych pojęć i temperamentów twórczych. Problem kształtowania otoczenia, przekształcanie codzienności w obraz artystyczny, by w tym obrazie życie człowieka mogło lepiej i wszechstronnie się rozwijać, nie jest tylko sprawą twórców i w dużej mierze zależy od uświadomienia potrzeby i uznania racji dążeń twórców przez społeczeństwo.

I Biennale nie rozwiąże problemu, ale jest na pewno słusznym poczynaniem, które może być początkiem na tej drodze. Może właśnie tu zrodzą się realne propozycje kształtowania przestrzeni, w której żyjemy?

**Nie martwy obraz – iluzja dla człowieka, ale żywy człowiek w żywym obrazie. Niech świat będzie obrazem. Niech to, co jeszcze dziś nazywamy mieszkaniem, będzie kształtem wynikającym z naturalnego układu krajobrazu. Niech nam w przyszłości nie zasłaniają przestrzeni.**

Hasła te wyraźnie udowadniają, że mamy wiele do zrobienia i że jeszcze nie wszystkie możliwości zostały wyczerpane w poszukiwaniach twórczych. Chcemy kłaść fundamenty pod NOWE i mamy nadzieję, że I Biennale Form Przestrzennych będzie okazją do wymiany poglądów poprzez konkretną pracę twórczą dla konkretnych założeń. Dzieła sztuki wyjdą z ciasnych ram muzeów i sal wystawowych, staną się naszą codziennością, by kształtować i uwrażliwiać współczesnego człowieka. Twórcza praca może wydzwignąć narody na wspólną drogę wielkiej cywilizacji i kultury. Dzieła sztuki stać się mogą językiem wspólnym, nie wymagającym słownika.

W przyszłości niech nam służy wszystko, by świat stał się obrazem, w którym człowiek będzie żył i pracował dla ogólnoludzkiego dobra.”

3 Por. Marek Krajewski, *Strategie upowszechniania sztuki w latach 1956–89. Na przykładzie Galerii Krzywe Koło, Galerii Foksal i Gruppy* (Poznań: UAM Poznań, 1997), 159–passim.

4 Por. Jarosław Denisiuk, „Galeria EL w orbicie Krzywego Koła,” w *Wobliczu Jubileuszu 50-lecia I Biennale Form Przestrzennych w Elblągu* (Elbląg: Centrum Sztuki Galeria EL, 2015), 86.



Krytyka socrealizmu, połączona z odrzuceniem tendencji do wyzwalania sztuki z zobowiązań społecznych, doprowadziła do wypracowania przez Galerię Krzywe Koło nowego modelu zaangażowania sztuki i artysty. Charakteryzował się on przede wszystkim odideologizowaniem sztuki poprzez wskazanie związków pomiędzy sztuką a życiem społecznym. W tym modelu sztuka nie stanowiła wykładni jakiegokolwiek ideologii, ale była determinowana dobrem społeczeństwa, tworząc podstawy do jego rozwoju. Sztuka, oprócz kształtowania społecznej świadomości i doprowadzenia do zmian cywilizacyjnych, miała być włączona w proces bezpośredniego kształtowania otoczenia człowieka. Stąd w twórczości osób związanych z Galerią Krzywe Koło znajdowały się propozycje zaangażowania artystów w urbanistyczne kształtowanie przestrzeni.

W połowie 1964 roku narodziła się koncepcja zorganizowania wspólnej imprezy o dużo większej skali i dużo większym rozmachu niż dotychczasowa współpraca Klubu Krzywe Koło i Galerii EL przy organizacji Parad Sztuki Nowoczesnej. Koncepcja ta zakładała skłonienie artystów do stworzenia dzieł na miejscu, nie zaś tradycyjną ekspozycję ich prac powstałych w pracowniach. Prymarnym założeniem, jakie przyświecało pomysłodawcom, była cykliczność tej imprezy, stąd naturalne wydawało się zaplanowanie jej kolejnych edycji, powtarzanych co dwa lata.

Koncepcja Biennale narodziła się pomiędzy środowiskiem elbląskich działaczy, artystów i inżynierów skupionych wokół Galerii EL a artystami zgrupowanymi w Klubie Krzywe Koło: Marianem Boguszem, Kajetanem Sosnowskim i współpracującymi z nimi Henrykiem Stażewskim i Stefanem Gierowskim. Aktywna rola Bogusza, integrująca środowisko ówczesnej awangardy, a także jego szerokie kontakty towarzyskie, każą widzieć w nim realnego współtwórcę ideowego programu Biennale. Zapleczem, jakie wnosił Elbląg, były nie tylko doskonałe kontakty z administracją lokalną – wszak Kwiatkowski był wówczas członkiem Rady Narodowej – ale też z Zakładami Mechanicznymi ZAMECH, skąd wywodzili się członkowie-założyciele Galerii EL i Klubu Młodej Inteligencji Czerwona Oberża.

Pierwotna koncepcja Komitetu Organizacyjnego zakładała organizację wielkiej, plenerowej, międzynarodowej imprezy pod nazwą I Biennale Sztuki Socjalistycznej, na którą planowano zaprosić trzydziestu artystów z kraju i dwudziestu twórców z krajów bloku socjalistycznego. Koncepcja tej nazwy upadła w końcu października 1964 roku na rzecz nazwy pleneru Biennale Form Przestrzennych. W toku prac przygotowawczych nie doszło również, prawdopodobnie ze względu na szczupłość środków finansowych, do zaproszenia wspomnianej liczby uczestników zagranicznych. W Biennale wzięła udział, obok kilkudziesięciu artystów polskich, także kilkusobowa reprezentacja artystów z Czechosłowacji (Jan

Wagner, Josef Wagner, Jan Hendrych, Stanislav Makarov), czeska Grupa Konfrontace – Eduard Ovčaček i Miloš Urbašek, artyści z Węgier (Tihamér Gyarmathy, Lajos Kassak) oraz stypendyści Fulbright Joint Government Grant z Włoch (Jetta Donegá) i USA (Antoni Milkowski). Ze strony polskiej w Biennale wzięli udział artyści związani m.in. z Galerią Krzywe Koło: Jerzy Jarnuszkiwicz, Zbigniew Gostomski, Magdalena Więcek; Grupą 55: Zbigniew Dłubak, Kajetan Sosnowski, Marian Bogusz, jak również artyści łącznicy związani z awangardą przedwojenną, jak: Henryk Stażewski czy Adam Marczyński. Partnera organizatorów – Gdańskie Towarzystwo Przyjaciół Sztuki – reprezentował Jerzy Krechowicz. Większość artystów była zapraszana imiennie przez Bogusza, który również w tej kwestii miał decydujący głos. Znamienym faktem jest to, że do uczestnictwa w Biennale (imprezy *stricte* rzeźbiarskiej) Bogusz zapraszał przede wszystkim malarzy, dla których praktyka w przestrzeni otwartej była pierwszym tego typu doświadczeniem.

I Biennale Form Przestrzennych otwarto 23 lipca 1965 roku. Wzięło w nim udział pięćdziesięciu zaproszonych artystów. Ostateczna liczba artystów, którzy pracowali w tym okresie w Elblągu, jest trudna do ustalenia. W miejsce zaproszonych, którzy zrezygnowali w trakcie trwania Biennale i wyjeżdżali, przybywali nowi uczestnicy.<sup>5</sup>

Równocześnie z rozpoczęciem prac nad formami przestrzennymi otwarto w Galerii EL wystawę II Parada Sztuki Nowoczesnej Konfrontacje '65, ukazującą dokonania sztuki lat sześćdziesiątych. Wzięło w niej udział ponad pięćdziesięciu znanych polskich artystów awangardy, m.in. Jan Berdyszak, Marian Bogusz, Artur Brunsz, Jan Chwałczyk, Zbigniew Gostomski, Edward Krasiniński, Alfred Lenica, Stanisław Łabędzki, Ewa Łunkiewicz, Jadwiga Maziarska, Jerzy Rosołowicz, Henryk Stażewski czy Kajetan Sosnowski. Wystawie towarzyszyła ekspozycja prac nestora węgierskiej awangardy Lajosa Kassáká.

### Król Jerzego Krechowicza

Krechowicz został zaproszony do Elbląga jako artysta związany i kojarzony wówczas raczej z teatrem niż plastyką. Studia ukończył w 1961 roku w gdańskiej PWSSP u prof. Stanisława Borysowskiego, podobnie jak inny uczestnik I Biennale – Mieczysław Wiśniewski. Studio Borysowskiego było tą pracownią, która rozsadzała paradygmat koloryzmu i w kształceniu wyznaczała trendy poszukiwań w obszarze m.in. malarstwa materii. W tym czasie Krechowicz związany był z trójmiejskim ruchem teatralnym, niezwykle dynamicznie poszukującym nowej formuły



Jerzy Krechowicz, *Król* (stan 2016),  
fot. Konrad Dydzinski

<sup>5</sup> Por. Jarosław Denisiuk, *Otwarta Galeria. Formy przestrzenne w Elblągu. Przewodnik* (Elbląg: Centrum Sztuki Galeria EL, 2015), 22.

integracji sztuk.<sup>6</sup> Był głównym animatorem założonego przez siebie Teatru Galeria (1961–1967), w zespole którego znajdujemy takie nazwiska, jak: Hugon Lasecki, Andrzej Dyakowski, Andrzej Nowacki, Adam Haras, Monika Krechowicz czy Sylwester Wieczorek. Studencki Teatr Galeria proponował ambitną, nieznaną formułę sceniczną, która łączyła doświadczenia plastyczne z ruchem, muzyką, barwą i światłem. Bez wątpienia był to pierwszy tego typu synkretyczny teatr plastyczny w Polsce. Fascynacje literackie Krechowicza powodowały, iż sięgał po egzystencjalistyczno-surrealistyczną literaturę, np. Franza Kafkę, którego *Kolonia karna*, w debiucie Teatru Galerii została jednak wypreparowana w dużej mierze z warstwy literackiej na rzecz akcyjności, współdziałania środków plastycznych i świetlnych. Kolejne przedstawienia, eliminowały już nie tylko słowo, lecz także aktora. W sztuce *Pies, a także brak psa* ów aktor jeszcze występował, choć w tak spreparowanym kostiumie, że na scenie zamieniał on go w element architektury, stereometryczną, wielowymiarową formę.<sup>7</sup> W *Termitierze* (1964) aktora zupełnie zastąpiły abstrakcyjne formy. Ważną cechą działań Krechowicza było również nacechowanie autonomią rekwizytów – pozbawienie ich roli elementu oprawy scenicznej i nadanie im znaczenia indywidualnego, zaczerpniętego z tradycji surrealistycznej.

Pogranicza sztuk i ich synteza w interdyscyplinarnej formule to jeden z czołowych motywów sztuki polskiej w latach sześćdziesiątych. W kontekście zainteresowania Bogusza teatralnymi doświadczeniami Krechowicza wydaje się istotna fascynacja tego pierwszego koncepcją sztuki w przestrzeni miasta autorstwa Juliana Przybosia. Przyboś rozwijał myśl o modelowej koegzystencji architektury i sztuki w przestrzeni miejskiej, jak również o sposobach zamieszkiwania przyszłego człowieka w mieście zintegrowanym dzięki plastyce. Tradycyjne pojmowanie rzeźby i malarstwa w przestrzeni miejskiej w koncepcji tej ustępowały miejsca zadaniu, jakie stawiał on przed sztuką – była nim intensyfikacja doświadczenia estetycznego. Przyboś postulował, po pierwsze, zastąpienie malarstwa na płótnie malowaniem przestrzeni, a po drugie, ukształtowanie otoczenia na wzór obrazu, **tak by człowiek zamieszkał w obrazie**. Utopia Przybosia – jak uważa Piotr Juszkiewicz – wysnuta z lektury unizmu Władysława Strzemińskiego i Katarzyny Kobro, wyraźnie przesuwając akcenty z zoptymalizowanej, racjonalnej przestrzeni poddanej rytmizacji, w stronę doświadczenia estetycznego i takiego jej uobecnienia, by pełniła rolę w uestetycznieniu przestrzeni miejskiej.<sup>8</sup>

6 Por. Bogdan Justynowicz, „Teatr przeczuty, czyli kilka uwag o Galerii Jerzego Krechowicza,” *Nowy Wyraz* (wrzesień 1973): 7–8.

7 Ibidem, 11.

8 Piotr Juszkiewicz, *Cień modernizmu* (Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 2015), 150.

Założenia te pokrywały się z wezwaniami Bogusza do przemiany świata w kompozycję estetyczną, który starał się zrealizować je w 1965 roku w ramach I Biennale Form Przestrzennych w Elblągu. Bogusz, jak się wydaje, myślał na wskroś pragmatycznie i przekuwał głoszone przez Przybosia postulaty natury ogólnej na konkretne zagadnienia scenograficzne w przestrzeni zrujnowanego przez wojnę miasta. Ślady interwencji scenograficznej Bogusza na pewno możemy odnaleźć w kompozycji alei Tysiąclecia, którą projektował wspólnie z Arturem Brunszem, Kajetanem Sosnowskim oraz Julianem Woźniakiem.<sup>9</sup> Niewątpliwie miał też wpływ na takie a nie inne usytuowanie kompozycji Lecha Kunki przy placu Słowiańskim czy kompozycji Zbigniewa Dłubaka w parku im. M. Kajki. Kluczowym podobieństwem było traktowanie dzieła sztuki (zarówno przez Krechowicza, jak i Bogusza) niemal jak rekwizytu – rzeźba miałyby w obu koncepcjach utracić swój status wyizolowanego dzieła i stać się elementem widowiska wystawienniczego, elementem teatru w przestrzeni, w którym widz zmuszony jest do aktywności.

Naczelnym przesłaniem obu artystów jest też uznanie autorskiej intencji za prymarną, a więc taką, w której artysta powołany jest do tego, by lepiej poznać i zrozumieć przestrzeń. Ma również misję przeniesienia tej wiedzy, ukształtowanej już artystycznie, na widza, odsłonięcia jej przed nim.

Ostatecznie zatem reżyser widowiska wystawienniczego konstruuje dydaktyczną przestrzeń, w której rozstawione odpowiednio sygnały pozwalają widzowi dzieła właściwie zobaczyć i która jako całość jest narzędziem kształtowania przeżyć psychicznych odbiorcy.<sup>10</sup>

W topografii miasta rzeźba Krechowicza, powstała w sierpniu 1965 roku, znalazła się w szczególnym miejscu.<sup>11</sup> Jako jedna z dwóch, obok kompozycji Krasieńskiego, została ulokowana w najbliższym sąsiedztwie budynku dawnego kościoła NMP, w którym funkcjonowała Galeria EL. Jak się później okaże, miejsce w którym praca została ustawiona mocno łączy się ze strukturą i wewnętrzną problematyką dzieła. Otóż Krechowicz decyduje się usytuować swoją rzeźbę w obrębie ruin północno-zachodniego skrzydła dawnego klasztoru Dominikanów, wprowadzając ją w kulisowo otwarte pomieszczenie powstałe po zburzeniu kurtynowej, szachulcowej ściany budynku. Sama rzeźba charakteryzuje się silnym rozczłonkowaniem elementów, które addytywnie autor

9 Por. Denisiuk, *Otwarta Galeria*, 46.

10 Cyt. za: Juskiewicz, *Cień modernizmu*, 151.

11 *Król* Krechowicza powstawał, tak jak wszystkie obiekty podczas I Biennale Form Przestrzennych, we współpracy z pracownikami Zakładów Mechanicznych ZAMECH. Krechowiczowi pomagało dwóch spawaczy, konstruktorów: Jerzy Lemańczuk i Henryk Borowicz.

umieścił na graniastosłupowej, szkieletowej konstrukcji. Warto w tym miejscu nadmienić, że Krechowicz jako jedyny spośród uczestników I Biennale Form Przestrzennych zdecydował się użyć jako materiału drewna. Wzajemne przenikanie form, użytych przez Krechowicza na zasadzie przestrzennego collage'u fragmentów stalowych łańcuchów, bron, haków, prowadzi do nasilenia efektów światłocieniowych oraz iluzji ruchu i dynamiki. Powstające pomiędzy formą przestrzenną a jej architektonicznym kontekstem ruin klasztoru relacje zyskują w ten sposób i ulegają wzmocnieniu.

Ważnym elementem inspiracji Krechowicza, co jednak nie wyczerpuje znaczeń i nie przekreśla swoistości samej pracy, pozostawał w tym czasie teatr i tekst literacki. Na szczególną uwagę zasługuje w tym kontekście konfrontacja artystów zaproszonych do Elbląga z zakładem przemysłowym, na co nakłada się fascynacja autora maszyną, technologią oraz wykorzystanie motywu maszyny w spektaklu *Kolonia karna* według Franza Kafki, który wystawiany był przez gdański teatr Krechowicza. Kafka wprowadził do swojej literatury w miejsce opisowości liczne parable i obrazy symboliczne i nie inaczej jest we wspomnianym utworze. W relacje między czterema bohaterami *Kolonii karnej* wchodzi także maszyna tortur – najdokładniej przeanalizowany motyw całego opowiadania. O żadnym z bohaterów Kafki nie dowiadujemy się tyle, co o tym urządzeniu, jego strukturze i przeznaczeniu. Maszyna Kafki, której funkcją jest egzekucja sprawiedliwości, służy *de facto* celom szerszym niż tylko penitencjarne. U praskiego autora sam akt egzekucji zmienia się w akt jakiegoś groteskowego i absurdalnego wtajemniczenia. Nawiązaniem do tekstu Kafki jest zwyczajowa nazwa *Króla – Maszyna Tortur* – którą intuicyjnie obdarzyli elblążanie formę przestrzenną Krechowicza i która, choć pewnie nie bez związku z odautorskim komentarzem, funkcjonuje do dzisiaj.

## Bibliografia

Denisiuk, Jarosław. „Galeria EL w orbicie Krzywego Koła.” W *W obliczu Jubileuszu 50-lecia I Biennale Form Przestrzennych w Elblągu*, 83–96. Elbląg: Centrum Sztuki Galeria EL, 2015.

Denisiuk, Jarosław. *Otwarta Galeria*. Elbląg: Centrum Sztuki Galeria EL, 2006.

Denisiuk, Jarosław. *Otwarta Galeria. Formy przestrzenne w Elblągu*. Przewodnik, wyd. II. Elbląg: Centrum Sztuki Galeria EL, 2015.

Justynowicz, Bogdan. „Teatr przeczuty, czyli kilka uwag o Galerii Jerzego Krechowicza.” *Nowy Wyrzaz* (wrzesień 1973): 7–8.

Juszkiewicz, Piotr. *Cień modernizmu*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 2013.

Krajewski, Marek. *Strategie upowszechniania sztuki w latach 1956–89. Na przykładzie Galerii Krzywe Koło, Galerii Foksal i Grupy*. Poznań: UAM Poznań, 1997.

Kwiatkowski, Gerard. „Założenie artystyczne I Biennale Form Przestrzennych” [maszynopis Archiwum Centrum Sztuki Galeria EL].

Maksymczak, Marek. „Realizacje I Biennale Form Przestrzennych w Elblągu na tle dorobku twórczego poszczególnych artystów.” Praca magisterska, UAM, Instytut Historii Sztuki, Poznań, 2006.

Piotrowski, Piotr. *Znaczenia modernizmu*. Poznań: Dom Wydawniczy Rebis, 1999.



Od lewej: Artur Brunsz, Marian Bogusz i Juliusz Wozniak przy makiecie alei Tysiąclecia, rok 1965. Archiwum Centrum Sztuki Galeria EL, fot. NN



*Jerzy Krechowicz: po śladach awangardy*

**Redaktor tomu**

Łukasz Guzek

**Recenzenci**

Wojciech Owczarski

Tomasz Załuski

**Projekt okładki**

Adam Kamiński

**Projekt książki, skład**

Piotr Paluch

**Ilustracja na okładce**

Jerzy Krechowicz

**Fotografia na okładce**

Jerzy Hajdul

**Wydawca**

Akademia Sztuk Pięknych w Gdańsku

Targ Węglowy 6

80-836 Gdańsk



© Akademia Sztuk Pięknych w Gdańsku i autorzy

doi:10.32020/ArtandDoc/jerzy.krechowicz

Dystrybucja

Akademia Sztuk Pięknych w Gdańsku

wydawnictwo@asp.gda.pl

Druk i oprawa

PHU "Olejnik" - Piotr Olejnik

ul. Eugeniusza Szwanowskiego 2/3

01-318 Warszawa

Oddano do wydawcy 2019

Druk 2023

ISBN

978-83-66271-24-1

Ministerstwo  
**Kultury**  
i Dziedzictwa  
Narodowego.



Dofinansowano ze środków Ministra Kultury  
i Dziedzictwa Narodowego

Projekt dofinansowany ze środków budżetu  
państwa, przyznanych przez Ministra  
Edukacji i Nauki w ramach Programu  
„Doskonała nauka II”







AKADEMIA  
SZTUK  
PIĘKNYCH  
W GDAŃSKU

**ISBN 978-83-66271-24-1**