

Andrzej Żurowski

Wyspy czystej formy : o teatrze Jerzego Krechowicza

Słupskie Prace Filologiczne. Seria Filologia Polska 7, 193-202

2009

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach
dozwolonego użytku.

Andrzej Żurowski

Akademia Pomorska
Ślupsk

WYSPY CZYSTEJ FORMY. O TEATRZE JERZEGO KRECHOWICZA

Kiedy przed ponad stu laty Edward Gordon Craig wzniesł batalię o radykalną zmianę sposobu myślenia o teatrze – czyli porzucenie traktowania go jako „ilustratora” literatury i uznanie pełnej autonomii dzieła teatru jako sztuki odrębnej – reżysera, czyli kreatora tego wieloskładnikowego autonomicznego dzieła sztuki, nazwał artystą teatru¹. Myśl Craiga stanowiła podstawę Wielkiej Reformy – dwudziestowiecznej rewolucji, która odmieniła zasady pojmowania teatru i spowodowała bezdyskusyjne uznanie go wreszcie za samoistną i odrębną dziedzinę w rodzinie sztuk. Artysta teatru – reżyser, inscenizator dzieła, spinający wszystko, co nań się składa, od tekstu i aktora po przestrzeń, ruch i czas sceniczny – stał się wszechmocnym dyktatorem, kreatorem niepodzielnym. Przywołuję te oczywistości jedynie w celu podkreślenia, że posługując się Craigowskim stylem myślenia nie waham się określić Jerzego Krechowicza – jako twórcę rozmaitych form scenicznych – artystą obrazu.

Grafiki, a także komputerowe kolaże Krechowicza Paweł Huelle postrzega jako „wielość form zamkniętą w jednolitość zdyscyplinowanej przestrzeni”. Dodaje też, że patrząc na te obrazy, ma „poczucie, że jako widz uczestniczę w nieustannym, może nawet gorączkowym poszukiwaniu. [...] Pomiędzy stwierdzeniem precyzyjnej kompozycji, a poczuciem nieustannego poszukiwania, występuje oczywista sprzeczność. A jednak tak jest właśnie w świecie form tego artysty”. Tak jest również w świecie form uchwyconych przez Krechowicza w ramy obrazu wiszącego na ścianie i tak zawsze było w obrazie jego dzieł falujących wewnątrz ramy scenicznej – teatrze obrazu. Na równi zatem i plastykę, i teatr tego artysty charakteryzuje sprostowanie Huellego: „Chociaż każdy z jego obrazów jest zamknięty i skończony, obcując z ich całością doświadczamy wkraczania w rzeczywistość nie tyle zmienną, co nie do końca zdefiniowaną. Wydaje się, że największą radość daje bowiem Krechowiczowi możliwość przekształcania form zastanych i skostniałych w nowe zaskakujące konfiguracje”². To była esencja także teatru Krecha – jak nazywaliśmy go

¹ Por. E.G. Craig, *O sztuce teatru*, tłum. M. Skibniewska. Warszawa 1964.

² P. Huelle, *Wyczerpać temat...* W: *Jerzy Krechowicz collage*, red. N. Kruss-Karmazyn. Sopot 2002, s. 6-8.

za dawnych młodych lat, kiedy robił teatr; esencja scenicznych utworów kreatora nowego wymiaru autonomicznego dzieła scenicznego, kształtowanego z zadziwiającymi zestawieniami wszystkich jego komponentów.

Bywał w teatrze scenografem³, autorem znakomitych nieraz ujęć przestrzeni scenicznej, które wszak oddawał pod władzę innego kreatora całości dzieła, reżysera. W tym pewnie po części powód, że robienia w teatrach scenografii zaniechał. Kiedy ostatnio o to Krecha zagadnął, odpowiedział: „Dawno rzuciłem scenografię z nienawiścią nawet pewną. Z pracy eksperymentalnej przerodziło się to w znojną pracę zawodową”. Znojna codzienność w warsztatach i pracowniach teatralnych, zaiste, nienawiść nawet pewną budzić może w artyście głodnym eksperymentu, poszukiwania, radości przekształcania form zastanych w nowe zaskakujące konfiguracje.

Teatr autorski, osobny teatr Jerzego Krechowicza, to dwie sceny o trudnej do przecenienia randze w kolejach awangardy teatralnej drugiej połowy XX wieku – Galeria oraz kabaret To-Tu. Dawno to wszystko było, w latach sześćdziesiątych, liczbowo niewiele: pięć premier w Galerii⁴, trzy w To-Tu⁵. A przecież w historii awangardy, po dziesięcioleciach przez młodych często zapomniane, dokonania teatralne Krechowicza wpisują się niezbywalnie w ciąg nowatorskiego w tej dziedzinie myślenia w całym procesie przemian teatru narracji wizualnej; i to jako swego czasu progowe. Swoją osobną teatr narracji wizualnej nadal uprawia Leszek Mądzik, aż do ostatnich chwil twórczo aktywny był Józef Szajna, z wizualną narracją do śmierci wspaniale zmagając się na scenie Tadeusz Kantor. Krechowicz od prak-

³ Prace scenograficzne Jerzego Krechowicza: *Nikita Balmaszow* I. Babla, reż. Kazimierz Lastawiecki, Teatr Rozmów, Gdańsk, 1 V 1962; *Olaf Grubasow* J. Afanasjewa, reż. Ryszard Ronczewski, Teatr Rozmów, Gdańsk, 13 X 1963; *Kondukt* B. Drozdowskiego, reż. Kazimierz Lastawiecki, Teatr Rozmów, Gdańsk, 1964; *Pan Twardowski* L. Różyckiego, choreogr. Janina Jarzynówna-Sobczak, Opera Bałtycka, 28 V 1965; *Samoobsługa* H. Pintera, reż. Ryszard Ronczewski, Teatr Rozmów, Gdańsk, 1965/66; *Przyszedłem pana zabić* S. Goszczurnego, reż. Marek Okopiński, Teatr Wybrzeże, Sopot, 1 IX 1969; *Burza* W. Szekspira, reż. Marek Okopiński, Teatr Wybrzeże, Gdańsk, 12 VI 1971; *Czterdziesty pierwszy* B. Krefta, reż. Kazimierz Lastawiecki, Teatr Ziemi Gdańskiej, Gdynia, 22 IX 1972; *Wieczór baletowy: Posągi mistrza Piotra* R. Twardowskiego, choreogr. i reż. Janina Jarzynówna-Sobczak; *Les petits riens* W.A. Mozarta, choreogr. i reż. Zygmunt Kamiński, Opera Bałtycka, Gdańsk, 5 XI 1972; *Balety polskie: Sylfidy* F. Chopina, choreogr. i reż. Natalia Konius; *Gilgamesz* A. Blocha, choreogr. i reż. Gustaw Klauzner; *Odwieczne pieśni* M. Karłowicza, choreogr. i reż. Janina Jarzynówna-Sobczak, Opera Bałtycka, Gdańsk, 9 II 1974; *Świętoszek* Moliera, reż. Jerzy Sopoćko, Teatr Dramatyczny, Gdynia, 18 X 1974; *Legenda Bałtyku* F. Nowowiejskiego, reż. Maria Foltyn, Opera Bałtycka, Gdańsk, 21 XII 1974; *Wieczór baletowy: Odyseusz* J. Hajduna, *C 67* H. Jabłońskiego, choreogr. i reż. Gustaw Klauzner, Opera Bałtycka, Gdańsk, 4 V 1975; *Krakowiacy i górale* W. Bogusławskiego, reż. Andrzej Ziębiński, Teatr Muzyczny, Gdynia 8 XII 1979; *Wyspa wierszy pana Tuwima*, insc. i reż. Ryszard Major, Teatr Miniatura, Gdańsk, 11 V 1980; *Kołędy i pastoralki* Z. Watrak wg O. Kolberga, reż. Konrad Szachnowski, Teatr Miniatura, Gdańsk, 12 I 1982; *Gelsomino w kraju kłanczuchów* G. Rodariego, reż. Ryszard Major, Teatr Miniatura, Gdańsk, 18 IV 1982; *Rewizor* M. Gogola, reż. Janusz Maj, Janusz Kłosiński, współautor scenografii Marek Brzozowski, Teatr Dramatyczny, Elbląg, 18 IV 1982.

⁴ Autorskie przedstawienia Jerzego Krechowicza w Teatrze Plastyków Galeria: *Kolonia karna* wg F. Kafki, 1961; *Pies, czyli brak psa*, 1963; *Termitiera*, 1964; *Traktat*, 1966; *Inwazja*, 1967.

⁵ Autorskie przedstawienia Jerzego Krechowicza w kabarecie To-Tu: *Tajna misja*, 1965; *Harakiri*, 1967; *Król Ojciec*, 1969.

tyki teatralnej odszedł dawno. Jego dokonanie w tej dziedzinie pozostało; jak to w teatrze – ulotne, i na trwałe.

Jeszcze parę zdań Pawła Huelle, bo choć odnoszą się do grafiki i komputerowych kolaży, to i niegdysiejszy teatr Krechowicza określają przenikliwie: „Ta sztuka to głęboka medytacja nad materią. Nad nieobliczalną, zupełnie szaleńczą ilością możliwych form, jakie może jeszcze przyjąć złożony z drobnych – niedostępnych naszemu oku cząstek – wszechświat”⁶. Czyli, form, jakie może przyjąć... teatr. Teatr czyli świat, a nawet – zaryzykujemy – wszechświat.

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. Od nawet szeroko pojmowanej sztuki plastycznej widowiska w Galerii odróżniała i przydawała im indywidualnej cechy dzieła teatralnego trójwymiarowa przestrzeń i, bodaj nade wszystko, narracja w czasie. Niepowtarzalna jak w mobilach, a jednak opowieść o przebiegu linearnym z właściwą mu „logiką” zdarzeń o zamkniętej strukturze czasowej. Opowieść we własnym, osobnym języku mobilnych form. A więc: dramaturgia – niezbywalny żywioł dzieła scenicznego.

W procesie formowania się osobnego teatru Galeria, z premiery na premierę w kształcie nieznanym ni wcześniej ni później, w pełni dojrzała Krechowiczowa idea syntezy – w pojęciu prowadzącym kędyś aż od Ryszarda Wagnera z jego wizją teatru jako syntezy sztuk. W Galerii „została osiągnięta nowa jakość, zrealizowane marzenie o teatrze, plastyce, muzyce – zsynchronizowanych w jasnym i logicznym wykładzie”⁷. Trafniej niż „w wykładzie” powiedzieć by chyba można: w traktacie, jak brzmiał tytuł jednej z premier, w swoistym traktacie scenicznym, czyli pełnym artystycznym przewodzie dzieła teatralnego.

Na początku w Galerii jeszcze pojawiał się aktor. Na początku był człowiek, wiadomo. W świecie i w teatrze, zdawałoby się, niezbywalny. Z czasem 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 teatr zupełnie unikalny. Jako formanty wystarczały mu dźwięk, ruch, przemienne światło i barwy oplatające enigmatyczne formy brył w ruchu, wszystko to buzujące olbrzymią potencją asocjacyjną. Samoistna narracja teatru obrazu w określonym przewodzie czasu. Teatr niejako na swój własny sposób „czysty”, absolutnie osobny – najosobniejszy. Niezłego czyniąc psikusa 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.

⁶ P. Huelle, *Wyczerpać temat...*, s. 8.

⁷ B. Justynowicz, *Teatr przeczyty, czyli kilka uwag o Galerii Jerzego Krechowicza*. „Nowy Wyraz” 1973, wrzesień.

Obywanie się widowisk Galerii bez tworzyw bezpośrednio semantycznych – bez słowa i aktora – warstwy semantycznej przedstawień Krechowicza bynajmniej nie pozbawiało. Jeszcze jedna znamienna rzecz: w teatrze, który posługuje się słowem, tekstem, czas realny widowiska niemal nigdy nie pokrywa się w pełni z czasem akcji scenicznej⁸ – w bezsłownych widowiskach Galerii owa jedność, tożsamość obydwu wymiarów czasu stała się idealna. Semantykę spektaklu, który pozbawiono tekstu i aktora, jej formanty w porządku asocjacyjnym budował ciąg teatralnych tworzyw pozawerbalnych, kształtując z nich swoistą i radykalnie osobną, acz przejrzystą dramaturgię o klarownej linii przewodu. Przewodu – powtórzmy dobitnie, bo to ważne niezmiernie – jednorazowego, niepowtarzalnego, zamkniętego w obrębie przestrzeni i czasu widowiska. A co właśnie – w odróżnieniu od na przykład malarstwa kinetycznego – należy do rudymentów warunkujących dzieło sztuki teatru. Owa *stricte* teatralna niepowtarzalność struktury czasowo-przestrzennej ostatecznie rozstrzyga, że – choć to zdumiewa – Galeria była teatrem⁹.

W związku z kabaretem To-Tu, z czasów, kiedy był on sceną autorską Jerzego Krechowicza, pisałem przed ponad trzydziestu laty: „Jeżeli umówić się już ostatecznie, że w teatrze współczesnym nie idzie o utwór literacki, ale o spektakl, o przedstawienie – to mamy tu właśnie do czynienia z teatrem nieomal modelowym”. Wbrew zewnętrznym i gatunkowym pozorom, tak zdawałoby się odległe formy, jak „plastyczna” Galeria oraz kabaret, w głębszym porządku łączyło w scenicznej twórczości Krechowicza coś bardzo istotnego: „zasada budowy teatru skojarzeniowego”, w To-Tu „opartego o szybki miks montażowy, o kontrastowe zderzenie tekstów, efektów plastycznych, technik wypowiedzi aktorskiej”¹⁰. Na dobrą sprawę to był „kabaret” tylko z nazwy. W To-Tu nasz artysta autorskiego obrazu scenicznego także tworzył spektakle *stricte* autorskie. Jednocześnie reżyser, scenograf, scenarzysta. Kreator „kabaretu”, który był *tout court* teatrem absurdu. Bardzo swoistego i o bardzo indywidualnym zakroju. Zasada kolażu charakteryzowała już scenariusz: strzępy dialogów zbudowane z tekstów Żeromskiego, Szekspira, Sienkiewicza, Kraśńskiego, Gombrowicza, Potockiego, cytaty z wypracowań szkolnych, przysłowia, miszmasz – kolaż literacki. Istotą i formułą spektakli była absurdalna zabawa, śmiech ironią i drwiną podszyty pośród nonsensownych zbitek, a przecież w konsekwentnym przewodzie o logice purenonsensu. Kontrast słów i działań, zderzenia rozmaitych stylów myślenia i bezmyślności, a poprzez to wszystko nicowanie, odwracanie znaczeń, i tym samym pod stereotypami... odświeżanie sensów.

Asocjacyjny ciąg zderzeń, zbitek i konfrontacji kształtował absurdalny, acz wewnętrznie koherentny ład. Nie poprzez tekst, lecz poprzez budowę całej struktury scenicznej ze składników sumujących się w teatralne „dzianie się”. Zderzały się z sobą nieoczekiwanie i zaskakująco tekst, przestrzeń, lawina rekwizytów, aktorskie deformacje postaci, style wypowiedzi, sytuacje sceniczne. Poprzez zagęszczenie wszystkich tych elementów i ich zwielokrotnianie we wzajemnych relacjach i prze-

⁸ Por. J. Limon, *Między niebem a sceną. Przestrzeń i czas w teatrze*. Gdańsk 2002, s. 181-200.

⁹ Por. A. Żurowski, *Teatr najosobniejszy*. W: *Gdańskie teatry osobne*, red. J. Ciechowicz, A. Żurowski. Gdańsk 2000, s. 88-95.

¹⁰ A. Żurowski, *To-Tu – teatr absurdu*. „Literary” 1973, nr 6.

śmiesznie szokujących konfrontacjach. A wszystko to utrzymane w szyku improwizacji; pozornej naturalnie – czyli z zachowaniem absolutnej precyzji, dającej iluzję nieoczekiwanych efektów improwizacji z jej jakoby niezamierzoną swobodą i seriami „nieprzewidzianych” sytuacji.

Słowem: luz i żelazna dyscyplina kompozycji. Całość zorganizowana precyzyjnie – poprzez ciąg niby to luźnych dygresji, niby to nieoczekiwanych skojarzeń. Zawiazki fabuły w tych spektaklach były ledwie śladowe i zgoła marginalne. Przewód budowały dygresje i działania aktorów. W obrazie scenicznym byli to aktorzy-bryły, formy plastyczne, kształty skontrastowane, poddane deformacji, a dynamiczne we wzajemnych, wciąż przemiennych układach. I ów wymiar przestrzenny, owa gra brył, ich bezustannie zmiennych zestawień, stanowił bodaj najgłębiej teatralną, przedstawieniową płaszczyznę spektakli. Na niej opierały się absurdalne skojarzenia i pointy. Dziś, z perspektywy historycznej, trzeba koniecznie zwrócić uwagę na to, że cała ta, stosowana w To-Tu technika widowiska „kabaretowego” pojawiła się w teatrze Krechowicza akurat wówczas, kiedy właśnie w Galerii wyprosił aktora za kulisy i dał czysty teatr skojarzeń linearnych, kolorystycznych, dźwiękowych w czasie i scenicznej przestrzeni. Tak oto, z pozoru jak najdalsze wzajem eksperymenty awangardowe w postaci Galerii i To-Tu, były po prostu odmiennymi stronami i różnymi wymiarami tego samego kalejdoskopu – magicznej kuli teatru Krechowicza, artysty obrazu.

Na skrzydełku okładki poświęconej mu książki-albumu Jerzy Krechowicz napisał: „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”¹¹. A wewnątrz książki znajduje się reprodukcja grafiki zatytułowanej *Autoportret podwójnie fałszywy*¹². Autoportret w czerwieni, jakby „podskórny”: swoiste „wnętrze” twarzy, „odślonięte” dekonspiruje jakąś przedziwną siatkę zawiloci linii – istny labirynt właśnie, który układa się w wizerunek portretowanego. I w owym labiryncie jedynie oczy są w pełni realistyczne – prawdziwe oczy Jerzego Krechowicza przenikliwie wpatrują się gdzieś przed siebie. Skupione, zdają się bacznie obserwować... labirynt. Przenikać sens, esencję obrazu, który przed nimi i wokół nich...

* * *

W swej znakomitej książce *Piąty wymiar teatru* Jerzy Limon nieoczekiwanie przywołuje teatr Galeria – scenę, zdawałoby się, z kretesem zapomnianą. A czyni to, aby udowodnić, że teatr Krechowicza... teatrem nie był. Sprawę Galerii autor opisuje w ramach szerszego wywodu, w którym wykazuje, że rozliczne kreacje artystyczne zwane ogólnie teatrami plastycznymi w istocie nie są dziełami sztuki teatru. Zanegowanie w tym kontekście również Galerii jako teatru skłania do zdecydowanego sprzeciwu. Nie dotyczy on ogólnego wyłączenia przez Limona z kręgu teatru

¹¹ Jerzy Krechowicz *collage...*

¹² Por. *ibidem*, s. 97.

rozmaitych zjawisk z kręgu tzw. scen plastycznych, a odnosi się wyłącznie do teatru Krechowicza, który – w przeciwieństwie do tylko pozornie bliskich mu, rozlicznych scenicznych kreacji artystycznych z nurtu „ożywionej” plastyki – uważam za zjawisko *stricte* teatralne, a w całym obszarze sztuki teatru zupełnie osobne i wyjątkowe.

Aby w sposób wobec Limona lojalny dotrzeć do sedna sporu, konieczne jest przywołanie obszernych fragmentów jego wywodu. Dopiero na ich tle i poprzez wplatane w tekst Limona komentarze wydaje mi się możliwe wykazanie nieprzy-stawalności statusu Galerii do tych wszystkich kreacji scenicznych, którym autor odmawia przynależności do sztuki teatru.

Zacząć wypada od rozważań natury ogólnej. Otóż w rozdziale *O scenografii (jako sztuce)* Limon rozróżnia trzy poziomy modelowania przestrzeni scenicznej w przedstawieniu teatralnym. Są to – według autora – poziom scenograficzny, chronotypowy i werbalny¹³. Określenie *sceniczna chronografia* Limon wprowadza poprzez

rozszerzenie znaczenia tego terminu [chronografia], dotąd używanego w odniesieniu do literackiego opisu (w którym na plan pierwszy wysuwa się zmienność w czasie tego, co opisywane), aby objąć nim również zjawiska teatralne. [...] Za chronografię będę zatem uważał te dzieła sceniczne, w których zmienność kompozycji scenograficznej (również i tej budowanej światłem) jest nie tylko tłem, ale istotnym elementem akcji i odbywa się w obrębie jednej sceny (to znaczy nie tylko jako zmiana dekoracji pomiędzy scenami czy aktami). Ukazywane na oczach widzów zmiany w scenografii (już: chronografii) są powiązane z wydarzeniami na scenie, albo same te wydarzenia tworzą. Inaczej mówiąc, jest to szczególny wypadek, kiedy scenografia »gra«, również w sensie ruchowym. Można oczywiście wyobrazić sobie skrajny wypadek, kiedy ruch kompozycji scenograficznej nie jest powiązany z akcją sceniczną, a wynika »sam z siebie«. W takich wypadkach – przy zaniku akcji sceniczej, a nawet postaci – główną dominantą systemową przedstawienia staje się scenografia, ale czy zjawisko to (znane w różnych odmianach teatru plastycznego) będzie jeszcze sztuką teatru, pozostaje pytaniem otwartym¹⁴.

Owa zasadnicza wątpliwość Limona jest w pełni uzasadniona. Rzeczywiście cała mnogość widowisk określanych jako teatr plastyczny w istocie teatrem nie jest. Co... tym bardziej uwypukla przynależność do sztuki teatru spektakli Galerii, zupełnie w tym sensie unikalnych.

Formy plastyczne w widowiskach Galerii właśnie „same te wydarzenia tworzą”; i nie da się powiedzieć jedynie, że ich ruch „nie jest powiązany z akcją sceniczną, a wynika »sam z siebie«”, lecz właśnie – to on, ruch, buduje wydarzenia i kreuje akcję sceniczną. Konsekwencją redukcji komponentów widowiska nie jest więc w Galerii „zanik akcji sceniczej, a nawet postaci”; wręcz przeciwnie: akcja sceniczna toczy się tutaj i działają w niej swoiste „postacie” – tyle, że nieantropomorficzne.

Zatem, zgoda, w Galerii „główną dominantą systemową przedstawienia staje się scenografia”, ale zarazem ewokuje ona – sceniczna chronografia – inne konstytutywne komponenty dzieła teatralnego – postaci, akcję, no i oczywiście całą „czasoprzestrzeń” sceniczną, czyli esencję dzieła sztuki teatru.

¹³ Por. J. Limon, *Piąty wymiar teatru*. Gdańsk 2006, s. 180-181.

¹⁴ Ibidem, s. 256.

„Można się [...] zastanowić – pisze Limon – czy [sceniczne kompozycje plastyczne] same w sobie (to znaczy bez reszty elementów przedstawienia) mogą tworzyć coś, co nadal będziemy uważali za sztukę teatru”¹⁵. Po analizie dojdzie do słusznego wniosku, że nie będą to dzieła sztuki teatru. Niesłusznie natomiast odnosi to również do Galerii, w której – i w tym jej unikalność – „reszta elementów przedstawienia” (poza tekstem) istniała. Występowały w tych widowiskach oczywiście ruch, przestrzeń, ale i teatralny czas – dwudzielny, z jego właśnie teatralnym „piątym wymiarem”, co dla Limona kluczowe – jak również swoisty „aktor”, czyli nieantropomorficzne bryły w czasoprzestrzennym działaniu.

Teatralną osobność – acz niewątpliwą teatralność! – Galerii w zestawieniu z innymi widowiskami plastycznymi uwypukla zresztą przykład przywołany przez samego Limona: „Oto malarz Gioacomo Balla stworzył w 1914 roku dzieło sceniczne pod tytułem *Machina typografika* i następne – *Ognie sztuczne*. O ile w pierwszym utworze byli jeszcze tancerze, o tyle w drugim nie ma w ogóle postaci. Zastąpiły je dekoracje i światło”¹⁶. Warta uwagi jest pewna analogia pomiędzy przeobrażeniami zachodzącymi w widowiskach Balli a – tylko z pozoru identycznymi – przemianami w budowaniu świata przedstawionego kolejnych spektakli Krechowicza. W pierwszym przedstawieniu Galerii – *Kolonia karna* – na scenie występowali jeszcze aktorzy, natomiast w następnych, jak u Balli, już „nie ma w ogóle postaci”, jeżeli rozumieć je jako postaci sceniczne tworzone przez ciała tancerzy czy aktorów. Różnica zupełnie zasadnicza tkwi natomiast w tym, że u Krechowicza, w przeciwieństwie do Balli, nie da się powiedzieć, iż postaci zostały „zastąpione” przez dekoracje i światło. W Galerii bowiem antropomorficzne (tworzone ciałami aktorów) postaci zastąpione zostały postaciami „niehumanymi” – ruchomymi formami, „woraми”, „plazmą” – które czynnie funkcjonowały i budowały akcję w czasoprzestrzeni dzieła, dzięki temu niewątpliwie teatralnego.

Strukturalną, typologiczną, ontologiczną odmienną przedstawień Galerii od *Ogni sztucznych* wyraziście opisuje Kazimierz Braun:

Scenę wypełniała kompozycja wykonanych przestrzennie kubiczków pionowych i ukośnych, w intensywnych kolorach czerwieni, zieleni, fioletu, granatu, żółci. Kuby były częściowo przezroczyste. Mogły być oświetlane od zewnątrz i podświetlane od wewnątrz. Balet był tu baletem światła i koloru. W czasie kilkuminutowego trwania utworu muzycznego Strawińskiego następowało czterdzieści dziewięć zmian światła, które wydobywało jedne elementy, a pogrążało w mroku inne, padało na zewnętrzne powierzchnie brył i rozświetlało je od wewnątrz¹⁷.

Tu więc rzeczywiście dekoracje, światło, muzyka „zastąpiły” inne konstytutywne komponenty dzieła teatralnego, nade wszystko – niezbywalną w nim – postać działającą w czasie i przestrzeni. To – w przeciwieństwie do Galerii – nie był teatr.

Argumentacja Jerzego Limona, prowadząca go do wniosku, że tak zwane widowiska (sceny, teatry) plastyczne – w całej ich mnogości i różnorodności – nie są te-

¹⁵ Ibidem, s. 192.

¹⁶ Ibidem, s. 260.

¹⁷ K. Braun, *Wielka reforma teatru w Europie. Ludzie – idee – zdarzenia*. Wrocław 1984, s. 170.

atrem, jest przekonująca. Teoretyk ma rację, że tego typu utwór sceniczny „będzie to raczej sekwencja ruchomych obrazów (instalacja?) aniżeli teatr. Będzie sztuka, ale bez teatru”¹⁸. A dlatego przede wszystkim, że w tego rodzaju widowiskach brak scenicznej postaci, więc i niezbywalnej w teatrze umowności, zasadzającej się na tym, iż ktoś na scenie „udaje”, że jest gdzie indziej i w innym czasie niż publiczność, a przeto brak tu też – w teatrze wedle Limona nieodzownej – kreacji owego „piątego wymiaru” czasoprzestrzeni postaci scenicznej. Natomiast w spektaklach Galerii nieantropomorficzne postaci sceniczne istnieją i funkcjonują w wymiarze iluzji, która w świecie przedstawionym jest rzeczywistością. „Przy braku postaci nie ma nikogo, kto by tę wykreowaną rzeczywistość brał za realność empiryczną”¹⁹ – słusnie pisze Limon w odniesieniu do tzw. widowisk plastycznych. W Galerii postaci-plazmy, postaci-wory działają w wykreowanej rzeczywistości iluzorycznej i w jej – odmiennej niż widza – czasoprzestrzeni. Więcej: te postaci-formy tworzą akcję, niemal „fabułę” przedstawienia. Mają zatem nieludzko swoistą, bo nie-ludzką, „świadomość” i zdolność kreowania swej czasoprzestrzeni. Toteż – by posłużyć się kategoriami, które Limon uważa za niezbywalne dla zaistnienia dzieła teatralnego – fantasmagoryczne „postaci” z Galerii stwarzają i efekt teatralności, i czas teatralny. Innymi słowy: gromada ruchomych nieludzkich stworów z przedstawień Krechowicza „jest w stanie wykreować dwie teraźniejszości, piąty wymiar teatru”²⁰.

W świetle powyższego do Galerii nie może odnosić się zasadniczy, i słuszny, powód zanegowania przez Limona teatralnej natury przeróżnych rodzajów scen plastycznych. Te bowiem „to pokaz, a nie przedstawienie”, tym bardziej że – jak słusznie rozróżnia Limon – „Pokaz ma wpisane w tekst adresata (odbiorcę), przedstawienie nie ma (oczywiście jest to konwencja) – stwarza pozór, że »dzieje się samo«”²¹. Ten pozór przedstawienia Galerii stwarzały.

Mamy więc do czynienia z fenomenem – ze zjawiskiem zaiste unikalnym w dziejach sztuki teatru. Dobitnie uwydatnia to kontekst, cała mnogość widowisk pozornie z konwencją Galerii pokrewnych. Awangardowe w XX wieku widowiska plastyczne czy instalacje, które w istocie nie były utworami sztuki teatru, a nadawały co „najwyżej artystyczny komunikat przekazywany nam bezpośrednio, a nie jak w teatrze [więc właśnie i w Galerii!] – poprzez konfrontację różnych modeli percepcji rzeczywistości (postaci i widza)”²².

Cały swój wywód dotyczący tzw. scen plastycznych Limon pointuje przekonująco:

próby tworzenia scenicznych (scenograficznych?) ruchomych obrazów należą do historycznie ważnych doświadczeń awangardy z początku [sic!] XX wieku, ale są to w zasadzie instalacje plastyczne (sceniczne), a nie dzieła ściśle teatralne. Określenie ich mianem teatru jest metaforą, a częściowe uzasadnienie znajduje w ich sceniczności²³.

¹⁸ J. Limon, *Piąty wymiar teatru...*, s. 192-193.

¹⁹ Ibidem, s. 193.

²⁰ Ibidem.

²¹ Ibidem, s. 260.

²² Ibidem, s. 193.

²³ Ibidem.

Przy całym uznaniu dla tej konstatacji ogólnej, w moim przekonaniu dojmującym paradoksem jest to, że skądinąd słuszne wykluczenie nurtu widowisk plastycznych z obszaru teatru Limon egzemplifikuje między innymi właśnie... przedstawieniami teatru Galeria. Lojalność zmusza mnie do przywołania obszernego cytatu, w który pozwolę sobie wpleść komentarze, by uwypuklić fałszywość gatunkowej kwalifikacji Galerii i jej ewidentną – choć jakże osobną – przynależność do rodziny sztuk *stricte* teatralnych.

W teatrze Jerzego Krechowicza Galeria – pisze Limon – stworzono teatr bez postaci [sic!], gdzie wszystko opierało się na scenicznej, ruchomej instalacji plastycznej [sic!] i świetlnej. Oczywiście ruchoma (również i zmienna) dekoracja – niewspomagana sygnałami innych systemów – wnosi z sobą niebezpieczeństwo, że z teatrem w zasadzie nie mamy tu do czynienia, zwłaszcza jeżeli nie wynika ze świadomych działań postaci i ich sygnalizowanych reakcji świadomościowych [sic!; w spektaklach Galerii roilo się od takich reakcji – strachu, agresji itd. – sygnalizowanych nie na ludzki sposób, bo przez postaci „niehumaniczne”, acz sygnalizowanych wyraziście] na otaczającą rzeczywistość: rozumiemy, że ktoś spoza świata scenicznego to wszystko wprawia w ruch, a więc jest siłą sprawczą tego, co oglądamy na scenie [sic!; tak istotnie dzieje się w instalacjach plastycznych, natomiast w Galerii świat „grał się sam”, a ów „ktoś” to był inscenizator porównywalny z reżyserem w teatrze dramatycznym]. Ktoś nam coś pokazuje bezpośrednio, a nie poprzez wypowiedzi i działania postaci [u Krechowicza działało się to poprzez właśnie działania i interakcje postaci-brył], a więc zdaje sobie sprawę z naszej obecności, co łamie regułę dostępności na podobnej zasadzie, jak wypowiedź na stronie albo piosenka wykonana wprost do publiczności. [W Galerii nie było „demonstrowania wprost” do publiczności – publiczność śledziła iluzoryczny inny świat – teatr]. W teatrze wykonawcy nie mogą niczego pokazywać widzom, gdyż poprzez konwencję nie powinni wiedzieć o ich istnieniu. [Tak właśnie było w Galerii]. Jeżeli taką wiedzę zdradzają, to łamią konwencję i podstawową zasadę teatru. Mamy wówczas pokaz, a nie przedstawienie, które ma sprawiać wrażenie, że dzieje się samo. [Dokładnie takie wrażenie sprawiały „działające się same” przedstawienia Galerii!] Natomiast jeśli to nie wykonawcy, a kto inny pokazuje coś widzom (a już szczególnie wtedy, kiedy postaci tego nie zauważają lub kiedy ich po prostu nie ma) [w Galerii – powtórzmy – były postaci w działaniu scenicznym, tyle że nie były ludźmi, oraz istniał świat przedstawiony, tyle że niehumaniczny, czyli dojmująco, choć metaforycznie... nasz świat], to konwencja też jest łamana, gdyż w świat przedstawiony ingeruje ktoś, kogo tam w sposób jawny być nie powinno, a skoro jest, to znaczy, że nie jest elementem świata fikcji, lecz istnieje w naszym, widzów, »tu« i »teraz«, a przez to zdaje sobie sprawę z naszej obecności i coś nam przekazuje (na zasadzie komunikatu) z pominięciem świata kreowanego na scenie. [Takiego „pominięcia” nigdy w Galerii nie było, jako że w jej konwencji przedstawień teatralnych być nie mogło]. Niszczy to w znacznym stopniu iluzję i umowę, na której opiera się sztuka teatru (dlatego sama scenografia nie może zaistnieć jako sztuka teatru)²⁴.

W Galerii „to” oczywiście w żadnym stopniu nie niszczyło iluzji, jako że „ten” niszczący „kogoś inny”, który pokazuje widzom instalację, nie istniał, bowiem widowiska tej sceny nie były ani „samą scenografią”, ani mobilem, ani instalacją, a były po prostu teatrem.

²⁴ Ibidem, s. 193-194.

Dla ostatecznego podważenia Limonowej próby odmowy Galerii statusu teatru i odsunięcia jej pomiędzy mobile, „same scenografie” czy instalacje, warto zacytować... Limona:

Cechą odróżniającą sceniczną instalację od scenografii jest ich odmienne osadzenie temporalne. [...] Instalacja może być bezczasowa albo być znakiem jakiejś rozpoznawalnej przeszłości (rzadziej przyszłości); scenografia natomiast jest zawsze powiązana z rozwijającą się na scenie teraźniejszością postaci i akcji (zwłaszcza jeśli zmienia się wraz ze zmianą akcji i implikowanych przestrzeni). Poza ich czasem nie może być postrzegana²⁵.

Otóż to!

Nieprzystawalność teatru Galeria do całego awangardowego kręgu widowisk plastycznych również dobitnie uwypukla... sam Limon, kiedy egzemplifikację swojej tezy dotyczącej statusu Galerii poszerza o zjawisko ewidentnie od doświadczenia Krechowicza odmienne: „To samo [co Galerii, sic!] dotyczy innych scen plastycznych, w tym również najbardziej w Polsce znanego teatru Leszka Mądzika. Widowiska te należą do nurtu ruchomych instalacji, są dziełami plastyki, ale nie teatrem”²⁶. Po czym autor cały powyższy wywód pointuje: „Do naszych celów najważniejsze jest jednak to, że ruch scenografii pomaga w stworzeniu przestrzeni niemającej przedłużenia w rzeczywistości pozascenicznej (która zmechanizowana nie jest). Jest jednym z wyróżników inności i uduchowienia tej przestrzeni, a także odgrywa znaczącą rolę w jej zmieniających się kompozycjach malarsko-architektoniczno-rzeźbiarskich”²⁷. Po tym zdaniu – już właściwie tylko dla porządku – wystarczy dodać, że wraz ze *stricte* teatralnymi nośnikami swej scenografii Galeria ponad wszelką wątpliwość teatrem była.

Summary

Islands of Pure Form is presenting an unique theatrical phenomenon: stage *Galeria*, created and leading in Gdańsk in 60. of 20th century by young painter Jerzy Krechowicz. Singularity of this theatre productions consisted in absent of... actors. In context of this phenomenon author as well is taking a polemic with splendid Polish theoretician Jerzy Limon, who in his book *Piąty wymiar teatru* says that theatrical performant absolutely can not exist without participation of actor.

²⁵ Ibidem, s. 194.

²⁶ Ibidem.

²⁷ Ibidem.